00100253

BOMBAY BRANCH
OF THE
ROYAL ASIATIC SOCIETY.
TOWN HALL, BOMBAY.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 15 March, 2016

ÉLÉMENTS
DE LITTÉRATURE.

TOME II.

TYPOGRAPHIE DE H. FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

ÉLÉMENTS

DE

LITTÉRATURE

MARMONTEL,

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

—

1002 73

TOME DEUXIÈME.

00 e 30
Vol
Tome 2

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,

RUE JACOB, 56.

—

1856.

100253

00100253

ÉLÉMENTS

DE LITTÉRATURE.

E.

ECOLE. Une *école* est une pépinière d'hommes que l'on cultive pour les besoins ou les agréments de la société. De cette définition se déduisent naturellement tous les principes de l'institution, de la distribution, de la direction des *écoles*.

Les arts de pure industrie, auxquels l'exemple seul peut servir de leçon, et dont la pratique même est l'étude, n'ont d'autre *école* que l'atelier.

Les arts dont la pratique suppose quelque talent, quelques lumières, quelques facultés précédemment acquises; ceux, par exemple, qui demandent de l'intelligence et du goût, la justesse de l'œil et l'habileté de la main, pour inventer, choisir, exécuter les formes les plus régulières, les dessins les plus élégants, les combinaisons mécaniques les plus simples, les plus solides, de l'effet le plus sûr et le plus désirable, ceux-là ont besoin d'une *école*. Mais dans cette *école* il doit y avoir des classes différentes pour les différents arts: le menuisier, le serrurier, n'est pas obligé de savoir dessiner les même choses que l'orfèvre; chacun des élèves, n'ayant que son objet devant les yeux, n'en sera point distrait, et le saisira mieux et plus vite.

Il est une éducation nécessaire à tous les états. Dans une société d'hommes libres, où presque tous les engagements se forment par écrit, le laboureur, comme l'artisan, a besoin de se rendre compte de ce qu'il a, de ce qu'il doit, de ce qui lui est dû, de ce qu'il gagne et de ce qu'il dépense, de ce qu'il donne et de ce qu'il reçoit. C'est donc un établissement nécessaire, même dans les villages, que celui d'une *école* où l'on apprenne à lire, à écrire, à calculer, mais rien de plus. J'ai ouï dire que le paysan qui savait lire en était plus insolent; cela signifie peut-être plus éclairé

sur ses droits et plus ferme à les soutenir. Mais plus cette instruction sera commune, moins elle aura l'effet qu'on appréhende : c'est un don précieux que celui de la parole, et personne ne s'en glorifie ni ne songe à s'en prévaloir.

C'est une institution digne d'un siècle philosophique et d'une nation policée, que celle des *écoles* pour les enfants aveugles et pour les sourds et muets de naissance. Il est à souhaiter qu'on en réduise les exercices au nécessaire et à l'utile. Ce qu'on y donnerait à la simple curiosité serait du temps perdu et cruellement dérobé à ces jeunes infortunés que l'on se propose d'instruire. Il s'agit de leur procurer les vrais moyens d'exister doucement par l'industrie et le travail ; et c'en est bien assez pour leur intelligence, sans la fatiguer vainement.

Les arts qu'on appelle libéraux ne sauraient fleurir sans *écoles*. La peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, ont des éléments, des méthodes, des procédés, qu'il faut avoir appris. Ceci n'a pas besoin de preuve.

Dans la Grèce, chaque artiste célèbre tenait *école* dans son atelier : on s'y formait à son exemple, et il y joignait ses leçons.

En Italie, la peinture n'a été si florissante que parce qu'elle a eu des *écoles ;* et de tous les peintres fameux qu'elle a produits, le Corrége est le seul qui n'ait pris les leçons et la manière d'aucun maître ; mais dans un pays où un art est cultivé avec ardeur, un homme de génie n'a pas besoin de guide : son *école* est partout ; et instruit par tous les exemples, il ne s'asservit à aucun.

En France, les arts ne prospèrent que par l'institution vraiment royale de leurs *écoles*, soit à Paris, soit au centre de l'Italie. Osons le dire, si on avait donné le même soin à cultiver, à former les talents d'un ordre encore plus élevé que ceux de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, la France abonderait en hommes distingués dans tous les états. Les *écoles* de ces trois arts sont des modèles de l'émulation dont on pourrait animer tous les autres. Lorsque le roi de Suède vint à Paris pour la première fois, ce prince, qui voyageait en philosophe et qui observait en homme d'État, en voyant dans les salles de nos académies les chefs-d'œuvre de nos artistes, en parut vivement frappé. « Sire, lui dit le directeur de cette partie de l'administration, votre ma-

jesté va voir la source de ces richesses et le berceau de ces talents. » Alors il conduisit le roi de Suède dans un vaste salon, où deux cents jeunes élèves dessinaient autour d'un modèle; et quoique la présence d'un grand roi fût un objet d'étonnement et de distraction bien puissant sur de jeunes têtes, on assure que le profond silence qui régnait dans l'*école* ne fut point troublé, et qu'aucun des jeunes dessinateurs ne leva les yeux, que lorsque le prince daigna demander à voir leurs études.

Il est difficile d'entendre comment l'envie que l'on témoigne d'avoir en France une bonne musique ne fait pas employer, pour cet art, le seul moyen de le favoriser. C'est dans des *écoles* que l'Italie a vu se former et ses chanteurs et ses compositeurs célèbres. L'art y décline depuis que les *écoles* n'ont plus des maîtres comme *Durante* et *Porpora*. A plus forte raison ne s'élèvera-t-il jamais dans un pays où, les talents étant presque abandonnés à eux-mêmes, on semble attendre de la nature et du hasard qu'ils fassent naître des musiciens et des chanteurs. (Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, l'*école* de musique a été établie; et le public en voit déjà les fruits éclore, et en applaudit les succès.)

Un objet bien plus sérieux et bien plus important est la culture des arts utiles et des sciences qui leur sont analogues; et à cet égard nous avons plus à nous féliciter qu'aucune nation de l'Europe. Nos *écoles* guerrières ont été ses modèles, et sont encore l'objet de son émulation. Notre *école* de chirurgie est la meilleure qui soit au monde. Celle de médecine fleurit dans plus d'une ville du royaume; cependant on y désire encore plus de sévérité dans l'admission des docteurs. Ce titre, prodigué à des ignorants, est un piége mortel pour la confiance publique, et peuple le monde d'assassins avec un brevet d'impunité.

Paris est plein d'excellents professeurs de chimie, de pharmacie, de botanique; des cours d'histoire naturelle s'y ouvrent tous les ans; et parmi la foule de ceux qui en font un objet de curiosité, il en est assez qui en font une étude plus sérieuse et plus profonde.

Les mécaniques, l'astronomie, les mathématiques en général, sont négligemment enseignées dans les *écoles* publiques; mais

l'Académie des sciences est comme un sanctuaire où elles se réunissent; et l'ambition d'y entrer ajoute à la lumière qu'elles répandent une chaleur qui la rend féconde.

Qu'il me soit permis de dire un mot de ce qui nous reste à souhaiter.

A Paris, où les humanités sont bonnes, elles seraient encore meilleures si on y enseignait la langue française avec le même soin que les langues savantes; si, en cultivant la mémoire, on s'appliquait de même à former le goût; si l'histoire y faisait une partie des études; si la littérature moderne s'y mêlait à l'ancienne; si les régents des hautes classes étaient tous de la même force; et si, du moins pour la rhétorique, on avait soin de les choisir toujours parmi les gens de lettres, éprouvés et connus par leur goût et par leurs lumières, en attachant à leurs travaux de dignes encouragements. Dans une société d'études récemment établie sous le nom de *Lycée*, une élite de citoyens de l'un et de l'autre sexe vient de se procurer le précieux avantage d'une seconde éducation dans les lettres et dans quelques-unes des hautes sciences. On voit quel en est le succès : il est dû au choix qu'on a fait des professeurs que l'on s'est donnés, et cet exemple montre où l'on devrait les prendre pour l'éducation publique; mais au milieu ou vers la fin de la carrière d'un homme de lettres, comment l'engager à vouloir aller se former des élèves? Comme on engage tous les hommes à vouloir ce qu'on veut bien soi-même, par les deux grands mobiles auxquels rien ne résiste, surtout lorsqu'ils sont réunis.

L'éloquence, cet art qui n'a plus, il est vrai, la même influence et le même pouvoir qu'il avait autrefois dans Rome et dans Athènes, mais qui serait encore si nécessaire dans des emplois très-importants, l'éloquence est trop négligée dans nos *écoles;* l'étude du droit l'est encore plus dans l'université de Paris; et non-seulement le droit public n'a point d'*école* où soient obligés d'aller s'instruire les jeunes gens que leur naissance, leur goût, leur caractère, et la trempe de leur esprit, destine aux négociations; mais le droit civil même n'a des *écoles* qu'en apparence. L'abus énorme d'être censé présent, dès qu'en payant on a pris l'*inscription,* fait que le professeur est presque seul dans son

école ; et d'une foule de jeunes gens qui sont réputés étudier sous lui, à peine y en a-t-il un dixième qui soit assidu à l'entendre. Le reste, oisif et vagabond, achète des cahiers écrits, et, quand le temps de l'examen arrive, se fait souffler par un aggrégé la réponse à un petit nombre de questions communiquées. C'est de là cependant que sortent nos avocats et nos juges. Il en est quelques-uns qui, par des conférences et des études particulières, ont le bon esprit de suppléer à cette nullité des études publiques ; mais pour le plus grand nombre le temps en est perdu, et l'émulation est anéantie.

Il n'en est pas de même des études de théologie ; elles sont suivies dans la faculté de Paris avec une sévère vigilance du côté des maîtres, et autant de chaleur que d'assiduité du côté des étudiants. On les y exerce à parler d'abondance ; c'est les obliger à s'instruire. Ce qu'on appelle *licence* se fait quand l'esprit est formé. Dans la thèse appelée *majeure*, les questions purement scolastiques cèdent la place à des questions d'un ordre supérieur ; et cette thèse exige des études variées et approfondies sur des objets d'une utilité et d'une importance réelle. Ainsi l'esprit se trouve habitué à l'exercice et à l'application; et entre cinquante docteurs d'une érudition pédantesque, il en sort tous les ans au moins un petit nombre qui, doués d'une raison saine, d'un esprit juste et méthodique, quelquefois d'une âme élevée et du génie des affaires, sont propres à remplir les fonctions qui demandent le plus de sagesse, de lumières et de talents. Qu'on suppose la même vigilance, la même suite, la même activité dans des *écoles* de droit public, de politique et d'administration; que, pour entrer dans les premiers emplois, on ait à subir, dans ces *écoles*, des examens aussi sévères que dans les *écoles* du génie, de l'artillerie, de la marine et des ponts-et-chaussées ; alors tous les talents d'une utilité importante, également bien cultivés, fourniront avec abondance à tous les besoins de l'État. On ne sera embarrassé du choix que par la foule des hommes de mérite; mais quand même ce serait trop présumer du génie de la nation, il serait vrai du moins, comme partout ailleurs, qu'il faut semer pour recueillir, et imiter les fleuristes de Hollande, qui dans un champ couvert de

tulipes communes, s'il y en a seulement quelques-unes de rares, se trouvent richement payés de la culture de leur champ.

Encore un mot sur quelques défauts à corriger dans nos *écoles*. L'esprit de méthode et de suite, l'unité de principes, la liaison et l'accord, nécessaires dans le système d'une instruction progressive, exigerait que le même régent, attaché aux mêmes disciples, les suivît dans tous leurs degrés. Mais si cela n'est pas possible, au moins doit-il y avoir, entre les maîtres qui se succèdent, une grande conformité d'opinion, de goût et de doctrine ; ce qu'on ne peut guère attendre que des hommes vivant ensemble sous une même discipline ; et l'on trouverait cet avantage à confier l'instruction à des corps, si les corps n'avaient pas eux-mêmes beaucoup d'autres inconvénients.

Dans l'université de Paris on peut se procurer cette unité d'instruction par la facilité qu'on a de choisir de bons maîtres, et singulièrement par la capacité et par la vigilance d'un excellent recteur qui les dirige tous. Mais à cette *école* florissante on reproche encore deux abus : l'un de consumer en vacances presque la moitié de l'année ; l'autre d'admettre dans les classes une trop grande inégalité.

Rien de plus commode sans doute que les congés fréquents, mais rien de plus nuisible ; et le moindre mal qui s'ensuit est l'évaporation des esprits, la dissipation des idées, l'interruption de leur chaîne, la perte d'un temps précieux.

L'inégalité dont je parle s'est introduite par une fraude qu'on s'est permise imprudemment. Dans le concours des différents colléges pour disputer les prix, chacun ne songe qu'à sa propre gloire ; et pour avoir des écoliers plus forts, ou l'on garde des vétérans, ou des colléges des provinces on fait venir des écoliers plus avancés qu'on ne peut l'être dans la classe où ils sont reçus : en sorte que les jeunes gens qui n'ont fait que suivre de degré en degré le cours de leurs études, quelque application qu'ils y aient mise, et de quelque talent qu'ils soient doués, se sentent faibles, et perdent courage contre des rivaux qui ont sur eux des avantages trop marqués. Il *faut* absolument que cet abus cesse : sans quoi tous les fruits qu'on a eu lieu d'attendre de l'institution des prix sont perdus pour l'émulation. (Cet abus a cessé.)

—

ÉGLOGUE. C'est l'imitation des mœurs champêtres dans leur plus agréable simplicité. On peut considérer les bergers dans trois états : ou tels qu'on s'imagine qu'ils ont été dans l'abondance et l'égalité du premier âge, avec l'ingénuité de la nature, la douceur de l'innocence, et la noblesse de la liberté : ou tels qu'ils sont devenus, depuis que l'artifice et la force ont fait des esclaves et des maîtres, réduits à des travaux dégoûtants et pénibles, à des besoins douloureux et grossiers, à des idées basses et tristes ; ou tels enfin qu'ils n'ont jamais été, mais tels qu'ils pouvaient être, s'ils avaient conservé assez longtemps leur innocence et leur loisir, pour se polir sans se corrompre, et pour étendre leurs idées sans multiplier leurs besoins. De ces trois états le premier est vraisemblable, le second est réel, le troisième est possible. Dans le premier, le soin des troupeaux, les fleurs, les fruits, le spectacle de la campagne, l'émulation dans les jeux, le charme de la beauté, l'attrait physique de l'amour, partagent toute l'attention et tout l'intérêt des bergers : une imagination riante, mais timide, un sentiment délicat, mais naïf, règnent dans tous leurs discours : rien de réfléchi, rien de raffiné, la nature enfin, mais la nature dans sa fleur : telles sont les mœurs des bergers pris dans l'état d'innocence.

Mais ce genre est peu vaste. Les poëtes, s'y trouvant à l'étroit, se sont répandus, les uns, comme Théocrite, dans l'état de grossièreté et de bassesse ; les autres, comme quelques-uns des modernes, dans l'état de culture et de raffinement : les uns et les autres ont manqué d'unité dans le dessin, et ils se sont éloignés de leur but.

L'objet de la poésie pastorale me semble devoir être de présenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur soit permis de jouir, et de les en faire jouir en idée par le charme de l'illusion. Or l'état de grossièreté et de bassesse n'est point cet heureux état. Personne, par exemple, n'est tenté d'envier le sort de deux bergers qui se traitent de voleurs et d'infâmes. (Virg. Egl. 3.) D'un autre côté, l'état de raffinement et de culture ne se concilie pas assez dans notre opinion avec l'état d'innocence, pour que le mélange nous en paraisse vraisemblable. Ainsi, plus la poésie pastorale tient de la rusticité ou du raffinement, plus elle s'éloigne de son objet.

Virgile était fait pour l'orner de toutes les grâces de la nature, si, au lieu de mettre ses bergers à sa place, il se fût mis lui-même à la place de ses bergers. Mais comme presque toutes ses *églogues* sont allégoriques, le fond perce à travers le voile et en altère les couleurs. A l'ombre des hêtres on entend parler de calamités publiques, d'usurpation, de servitude : les idées de tranquillité, de liberté, d'innocence, d'égalité, disparaissent; et avec elles s'évanouit cette douce illusion qui, dans le dessein du poëte, devait faire le charme de ses pastorales.

« Il imagina des dialogues allégoriques entre des bergers, afin de rendre ses pastorales plus intéressantes, » a dit l'un des traducteurs de Virgile. Mais ne confondons pas l'intérêt relatif et passager des allusions, avec l'intérêt essentiel et durable de la chose. Il arrive quelquefois que ce qui a produit l'un pour un temps, nuit dans tous les temps à l'autre. Il ne faut pas douter, par exemple, que la composition de ces tableaux où l'on voit l'enfant Jésus caressant un moine n'ait été ingénieuse et intéressante pour ceux à qui ces tableaux étaient destinés. Le moine n'en est pas moins ridiculement placé dans ces peintures allégoriques.

Rien de plus délicat, de plus ingénieux, que les *églogues* de quelques-uns de nos poëtes : l'esprit y est employé avec tout l'art qui peut le déguiser. On ne sait ce qui manque à leur style pour être naïf; mais on sent bien qu'il ne l'est pas : cela vient de ce que leurs bergers pensent au lieu de sentir, et analysent au lieu de peindre.

Tout l'esprit de l'*églogue* doit être en sentiments et en images; on ne veut voir dans les bergers que des hommes bien organisés par la nature, et à qui l'art n'ait point appris à composer et à décomposer leurs idées. Ce n'est que par les sens qu'ils sont instruits et affectés; et leur langage doit être comme le miroir où ces impressions se retracent. C'est là le mérite dominant des *églogues* de Virgile.

Ite, meæ, felix quondam pecus, ite, capellæ..
Non ego vos posthac, viridi projectus in antro,
Dumosa pendere procul de rupe videbo [1].

[1] « Allez, mes chèvres, allez, troupeau jadis heureux. Je ne vous verrai plus

Fortunate senex, hic inter flumina nota,
Et fontes sacros, frigus captabis opacum [1].

« Comme on suppose ses acteurs, a dit la Motte en parlant de l'*églogue*, dans cette première ingénuité que l'art et le raffinement n'avaient point encore altérée, ils sont d'autant plus touchants, qu'ils sont plus émus et qu'ils raisonnent moins..... Mais qu'on y prenne garde : rien n'est souvent si ingénieux que le sentiment; non pas qu'il soit jamais recherché, mais parce qu'il supprime tout raisonnement. » Cette réflexion est très-fine et très-séduisante. Essayons d'y démêler le vrai. Le sentiment franchit le milieu des idées; mais il embrasse des rapports plus ou moins éloignés, suivant qu'ils sont plus ou moins connus : et ceci dépend de la réflexion et de la culture.

Je viens de la voir : qu'elle est belle!
Vous ne sauriez trop la punir. (QUINAULT.)

Ce passage est naturel dans le langage d'un héros, il ne le serait pas dans celui d'un berger.

Un berger ne doit apercevoir que ce qu'aperçoit l'homme le plus simple, sans réflexion et sans effort. Il est éloigné de sa bergère, il voit préparer des jeux, et il s'écrie :

Quel jour! quel triste jour! et l'on songe à des fêtes!
(FONTENELLE.)

Il croit toucher au moment où de barbares soldats vont arracher ses plants; et il se dit à lui-même.

Insere nunc, Melibœe, pyros; pone ordine vites [2].
(VIRGILE.)

La naïveté n'exclut pas la délicatesse; celle-ci consiste dans

tranquillement couché dans une grotte de verdure, je ne vous verrai plus loin de moi suspendues au bord d'un rocher buissonneux. »

[1] « O fortuné vieillard, vivant ici au milieu de ces fleuves célèbres et de ces fontaines sacrées, vous goûterez paisiblement la fraicheur d'un ombrage épais. »

[2] « A présent, Mélibée, va te donner la peine de planter des poiriers et d'aligner des vignes. »

la sagacité du sentiment, et la nature la donne. Un vif intérêt rend attentif aux plus petites choses ;

Rien n'est indifférent à des cœurs bien épris.
(FONTENELLE.)

Et comme les bergers ne sont guère occupés que d'un objet, ils doivent naturellement s'y intéresser davantage. Ainsi la délicatesse du sentiment est essentielle à la poésie pastorale. Un berger remarque que sa bergère veut qu'il l'aperçoive lorsqu'elle se cache.

Et fugit ad salices, et se cupit ante videri [1].

Il observe l'accueil qu'elle fait à son chien et à celui de son rival.

L'autre jour sur l'herbette
Mon chien vint te flatter ;
D'un coup de ta houlette
Tu sus bien l'écarter.
Mais quand le sien, cruelle,
Par hasard suit tes pas,
Par son nom tu l'appelle.
Non, tu ne m'aimes pas.

Combien de circonstances délicatement saisies dans ce reproche! C'est ainsi que *les bergers doivent développer tout leur cœur et tout leur esprit sur la passion qui les occupe davantage.* Mais la liberté que leur en donne la Motte ne doit pas s'étendre plus loin.

On demande quel est le degré de sentiment dont l'*églogue* est susceptible, et quelles sont les images dont elle aime à s'embellir.

L'abbé Desfontaines nous dit en parlant des mœurs pastorales de l'ancien temps : « Le berger n'aimait pas plus sa bergère que ses brebis, ses pâturages et ses vergers..... et quoiqu'il y eût alors, comme aujourd'hui, des jaloux, des ingrats, des infidèles, tout cela se pratiquait au moins modérément. » Il assure de même ailleurs, « que l'hyperbolique est l'âme de la poésie... que l'amour est fade et doucereux dans la *Bérénice* de Racine..... qu'il ne serait pas moins insipide dans le genre pastoral..... et qu'il ne doit y entrer qu'indirectement et en passant, de peur

[1] « Elle s'enfuit parmi les saules ; et, en se cachant, elle veut qu'on la voie. »

d'affadir le lecteur. » Tout cela prouve que la nature et l'art étaient pour Desfontaines comme des pays inconnus.

Ce n'est pas ainsi que Fontenelle et que la Motte, son disciple, ont parlé de la pastorale. « Les hommes, dit le premier, veulent être heureux, et ils voudraient l'être à peu de frais. Il leur faut quelque mouvement, quelque agitation ; mais un mouvement et une agitation qui s'ajuste, s'il se peut, avec la sorte de paresse qui les possède ; et c'est ce qui se trouve le plus heureusement du monde dans l'amour, pourvu qu'il soit pris d'une certaine façon. Il ne doit pas être ombrageux, jaloux, furieux, désespéré ; mais tendre, simple, délicat, fidèle, et pour se conserver dans cet état, accompagné d'espérance : alors on a le cœur rempli, et non pas troublé, etc. »

« Nous n'avons que faire, dit la Motte, de changer nos idées pour nous mettre à la place des bergers-amants... et à la scène et aux habits près, c'est notre portrait même que nous voyons... Le poëte pastoral n'a donc pas de plus sûr moyen de plaire que de peindre l'amour, ses désirs ses emportements, et même son désespoir. Car je ne crois pas cet excès opposé à l'*églogue : et quoique ce soit le sentiment de M. de Fontenelle, que je regarderai toujours comme mon maître, je fais gloire encore d'être son disciple dans la grande leçon d'examiner et de ne souscrire qu'à ce qu'on voit.* » Nous citons ce dernier trait pour donner aux gens de lettres un exemple de noblesse et d'honnêteté dans la dispute. Examinons à notre tour lequel de ces deux sentiments doit prévaloir.

Que les emportements de l'amour soient dans le caractère des bergers pris dans l'état d'innocence, c'est ce qu'il serait trop long d'approfondir : il faudrait pour cela distinguer les purs mouvements de la nature, des écarts de l'opinion et des raffinements de la vanité. Mais en supposant que l'amour, dans son principe naturel, soit une passion fougueuse et cruelle dans ses accès, n'est-ce pas perdre de vue l'objet de l'*églogue* que de présenter les bergers dans ces violentes situations ? La maladie et la pauvreté affligent les bergers comme le reste des hommes ; cependant on écarte ces tristes images de la peinture de leur vie. Pourquoi ? parce qu'on se propose de peindre un état heureux. La même raison doit

exclure du tableau de la vie champêtre les orages des passions. Si l'on veut peindre des hommes furieux et coupables, pourquoi les chercher dans les hameaux? pourquoi donner le nom d'*églogue* à des scènes de tragédie? Chaque genre a son degré d'intérêt et de pathétique : celui de l'*églogue* ne doit être qu'une douce émotion. Est-ce à dire pour cela qu'on ne doive introduire sur la scène que des bergers heureux et contents? Non : l'amour des bergers a ses inquiétudes : leur ambition a ses revers. Une bergère absente ou infidèle, un loup qui enlève une brebis chérie, sont des objets de tristesse et de douleur pour un berger. Mais dans ses malheurs même on admire la douceur de son état. Qu'il est heureux, dira un courtisan, de ne souhaiter qu'un beau jour! Qu'il est heureux, dira un plaideur, de n'avoir que des loups à craindre! Qu'il est heureux, dira un souverain, de n'avoir que des moutons à garder!

Virgile a un exemple admirable du degré de chaleur auquel peut se porter l'amour, sans altérer la douce simplicité de la poésie pastorale. C'est dommage que cet exemple ne soit pas honnête à citer.

L'amour a toujours été la passion dominante de l'*églogue*, par la raison qu'elle est la plus naturelle aux hommes, et la plus familière aux bergers. Les anciens n'ont peint de l'amour que le physique : sans doute, en étudiant la nature, ils n'y ont trouvé rien de plus. Les modernes y ont ajouté tous ces raffinements subtils que la fantaisie des hommes a inventés pour leur supplice; et il est au moins douteux que la poésie ait gagné à ce mélange. Quoi qu'il en soit, la froide galanterie n'aurait dû jamais y prendre la place d'un sentiment naïf et tendre; et je la crois incompatible avec le naturel et l'ingénuité de l'*églogue*. Passons au choix des images.

Tous les objets que la nature peut offrir aux yeux des bergers sont du genre de l'*églogue*. Mais la Motte a raison de dire que, *quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire*. Sur le principe déjà posé que l'*églogue* est le tableau d'une condition digne d'envie, tous les traits qu'elle présente doivent concourir à former ce tableau. De là vient que les images grossières ou purement rustiques

doivent en être bannies; de là vient que les bergers ne doivent pas dire, comme dans Théocrite : *Je hais les renards qui mangent les figues, je hais les escarbots qui mangent les raisins, etc.*; de là vient que les pêcheurs de Sannazar sont d'une invention malheureuse; la vie des pêcheurs n'offre que l'idée du travail, de l'impatience et de l'ennui. Il n'en est pas de même de la condition des laboureurs : leur vie, quoique pénible, présente l'image de la gaieté, de l'abondance, et du plaisir. Le bonheur n'est incompatible qu'avec un travail ingrat et forcé : la culture des champs, l'espérance des moissons, la récolte des grains, les repas, la retraite, les danses des moissonneurs, présentent des tableaux aussi riants que les troupeaux et les prairies. Ces deux vers de Virgile en sont un exemple :

Testylis et rapido fessis messoribus æstu,
Allia serpyllumque herbas contundit olentes.

Qu'on introduise avec art sur la scène des bergers et des laboureurs, on verra quel agrément et quelle variété peuvent naître de ce mélange.

Mais quelque art qu'on emploie à embellir et à varier l'*églogue*, sa chaleur douce et tempérée ne peut soutenir longtemps une action intéressante. *Voyez* PASTORALE. L'action de l'*églogue*, pour être vive, ne doit avoir qu'un moment. La passion seule peut nourrir un long intérêt : il se refroidit s'il n'augmente. Or l'intérêt ne peut augmenter à un certain point, sans sortir du genre de l'*églogue*, qui de sa nature n'est susceptible ni de terreur ni de pitié.

Tout poëme sans dessein est un mauvais poëme. La Motte, pour le dessein de l'*églogue*, veut qu'on choisisse d'abord une vérité digne d'intéresser le cœur et de satisfaire l'esprit, et qu'on imagine ensuite une conversation des bergers, ou un événement pastoral où cette vérité se développe. Je tombe d'accord avec lui que, suivant ce dessein, on peut faire une *églogue* excellente, et que ce développement d'une vérité particulière serait un mérite de plus. Cependant il me semble qu'une moralité générale doit suffire au dessein et à l'intérêt de l'*églogue*. Cette moralité consiste à faire sentir l'avantage d'une vie douce tranquille et innocente,

telle qu'on peut la goûter en se rapprochant de la nature, sur une vie mêlée de trouble, d'amertume et d'ennuis, telle que l'homme l'éprouve depuis qu'il s'est forgé de vains désirs, des intérêts chimériques et des besoins factices. C'est ainsi sans doute que Fontenelle a envisagé le dessein moral de l'*églogue*, lorsqu'il en a banni les passions funestes : et si la Motte avait saisi ce principe, il n'eût proposé, ni de peindre dans ce poëme les emportements de l'amour, ni d'en faire aboutir l'action à quelque vérité cachée.

Mais l'*églogue*, en changeant d'objet, ne pourrait-elle pas changer aussi de genre ? On ne l'a considérée jusqu'ici que comme le tableau d'une condition digne d'envie ; ne pourrait-elle pas être aussi la peinture d'un état digne de pitié ? en serait-elle moins utile ou moins intéressante ? Elle peindrait d'après nature des mœurs agrestes et de tristes objets ; mais ces images, vivement exprimées, n'auraient-elles pas leur beauté, leur pathétique, et surtout leur bonté morale ? Ceux qui penchent pour ce genre naturel et vrai se fondent sur ce principe, que tout ce qui est beau en peinture doit l'être en poésie ; et que les paysans de Berghem valent bien les bergers de Pater et les galants de Vateau. Ils en concluent que Colin et Colette, Mathurin et Claudine sont des personnages aussi dignes de l'*églogue* dans la rusticité de leurs mœurs et la misère de leur état, que Daphnis et Timarète, Aminthe et Licidas, dans leur noble simplicité et dans leur aisance tranquille. Le premier genre sera triste : mais la tristesse et l'agrément ne sont point incompatibles ; et la rusticité même a sa noblesse et sa dignité naturelle. Ce genre, dit-on, manquerait de délicatesse et d'élégance. Pourquoi ? Les paysans de la Fontaine ne parlent-ils pas le langage de la nature, et ce langage n'a-t-il point une élégante simplicité ? Il n'y a qu'une sorte d'objets qui soient absolument bannis de la poésie comme de la peinture : ce sont les objets dégoûtants ; et les détails de la vie rustique ne le seraient jamais si on savait bien les choisir. Qu'une bonne paysanne, reprochant à ses enfants leur lenteur à puiser de l'eau et à allumer du feu pour préparer le repas de leur père, leur dise : « Savez-vous, mes enfants, que dans ce moment même votre père, courbé sous le

poids du jour, force une terre ingrate à produire de quoi vous nourrir ? Vous le verrez revenir ce soir accablé de fatigue, dégouttant de sueur ; etc. » Cette *églogue* ne sera-t-elle pas aussi touchante que naturelle ?

L'*églogue* est un récit, ou un entretien, ou un mélange de l'un et de l'autre : dans tout les cas, elle doit être absolue dans son plan, c'est-à-dire ne laisser rien à désirer dans son commencement, dans son milieu, ni dans sa fin : règle contre laquelle pèche toute *églogue* dont les personnages ne savent à quel propos ils commencent, ils continuent, ou ils finissent de parler. *Voyez* DIALOGUE.

Dans l'*églogue* en récit, ou c'est le poëte, ou c'est l'un de ses bergers qui raconte. Si c'est le poëte, il lui est permis de donner à son style un peu plus d'élégance et d'éclat ; mais il n'en doit prendre les ornements que dans les mœurs et les objets champêtres : il ne doit être lui-même que le mieux instruit et plus ingénieux des bergers. Si c'est un berger qui raconte, le style et le ton de l'*églogue* en récit ne diffèrent en rien du style et du ton de l'*églogue* en dialogue. Dans l'une et l'autre ce doit être un tissu d'images familières, mais choisies, c'est-à-dire ou gracieuses ou touchantes : c'est là ce qui met les pastorales anciennes si fort au-dessus des modernes. Il n'est point de galerie si vaste, qu'un peintre habile ne pût orner avec une seule des *églogues* de Virgile.

C'est une erreur assez généralement répandue, que le style figuré n'est point naturel ; en attendant que j'essaye de la détruire, relativement à la poésie en général (*Voyez* IMAGE), je vais la combattre en peu de mots à l'égard de la poésie champêtre. Non-seulement il est dans la nature que le style des bergers soit figuré, mais il est contre toute vraisemblance qu'il ne le soit pas. Employer le style figuré, c'est, à peu près comme Lucain l'a dit de l'écriture,

Donner de la couleur et du corps aux pensées ;

et c'est ce que fait naturellement un berger. Un ruisseau serpente dans la prairie, le berger ne pénètre point la cause physique de ses détours : mais, attribuant au ruisseau un penchant analogue au sien, il se persuade que c'est pour caresser les fleurs et couler plus longtemps autour d'elles, que le ruisseau s'égare et pro-

longe son cours. Un berger sent épanouir son âme au retour de sa bergère : les termes abstraits lui manquent pour exprimer ce sentiment ; il a recours aux images sensibles ; l'herbe que ranime la rosée, la nature renaissante au lever du soleil, les fleurs écloses au premier souffle du zéphir, lui prêtent les couleurs les plus vives pour exprimer ce qu'un métaphysicien aurait bien de la peine à rendre. Telle est l'origine du langage figuré, le seul qui convienne à la pastorale, par la raison qu'il est le seul que la nature ait enseigné.

Cependant, autant que des images détachées sont naturelles dans ce style, autant une allégorie continue y paraîtrait artificielle. La comparaison même ne convient à l'*églogue* que lorsqu'elle semble se présenter sans qu'on la cherche, et dans des moments de repos. De là vient que celle-ci manque de naturel, employée comme elle est dans une situation qui ne permet pas de parcourir tous ces rapports.

Nec lacrymis crudelis amor, nec gramina rivis,
Nec cytiso saturantur apes, nec fronde capellæ [1].

Le dialogue est une partie essentielle de l'*églogue* : mais comme il a les mêmes règles dans tous les genres de poésie, *voyez* DIALOGUE.

ÉLÉGANCE. Celle du style suppose la correction, la justesse, la pureté de la diction, c'est-à-dire la fidélité la plus sévère aux règles de la langue, au sens de la pensée, aux lois de l'usage et du goût : mais tout cela contribue à l'*élégance*, et n'y suffit pas. Elle exige encore une liberté noble, un air facile et naturel, qui, sans nuire à la correction, déguise l'étude et la gêne. Le style de Despréaux est correct ; celui de Racine et de Quinault est *élégant*. « L'*élégance* consiste, dit l'auteur des *Synonymes français*, dans un tour de pensée noble et poli, rendu par des expressions châtiées, coulantes et gracieuses à l'oreille. » Disons mieux :

[1] « Ni le cruel amour ne se rassasie de larmes ; ni les ruisseaux, de gazon ; ni les abeilles, de fleurs ; ni les chèvres, de feuillage. » (Je traduis mot à mot ce que je ne saurais rendre avec la grâce du vers latin.)

c'est la réunion de toutes les grâces du style; et c'est par là qu'un ouvrage relu sans cesse est sans cesse nouveau.

La langueur et la mollesse du style sont les écueils voisins de l'*élégance*; et parmi ceux qui la recherchent, il en est peu qui les évitent : pour donner de l'aisance à l'expression, ils la rendent faible et diffuse; leur style est poli mais efféminé. La première cause de cette faiblesse est dans la manière de concevoir et de sentir. Tout ce qu'on peut exiger de l'*élégance* c'est de ne pas énerver le sentiment ou la pensée; mais on ne doit pas s'attendre qu'elle donne de la chaleur ou de la force à ce qui n'en a pas.

Le point essentiel et difficile est de concilier l'*élégance* avec le naturel. L'*élégance* suppose le choix de l'expression : or le moyen de choisir, quand l'expression naturelle est unique? le moyen d'accorder cette vérité, ce naturel, avec toutes les convenances des mœurs, de l'usage, et du goût; avec ces idées factices de bienséance et de noblesse, qui varient d'un siècle à l'autre, et qui font loi dans tous les temps? Comment faire parler naturellement un villageois, un homme du peuple, sans blesser la délicatesse d'un homme poli, cultivé?

C'est là sans doute une des plus grandes difficultés de l'art, et peu d'écrivains ont su la vaincre. Toutefois, il y en a deux moyens : le choix des idées et des choses, et le talent de placer les mots. Le style n'est le plus souvent bas et commun que par les idées. Dire comme tout le monde ce que tout le monde a pensé, ce n'est pas la peine d'écrire : vouloir dire des choses communes d'une façon nouvelle et qui n'appartienne qu'à nous, c'est courir le risque d'être précieux, affecté, peu naturel : dire des choses que nous avons tous confusément dans l'âme, mais que personne n'a pris soin encore de démêler, d'exprimer, de placer à propos, les dire dans les termes les plus simples et en apparence les moins recherchés, c'est le moyen d'être à la fois naturel et ingénieux.

Le sage est ménager du temps et des paroles.

Qui ne l'eût pas dit comme la Fontaine? Qui n'eût pas dit comme lui,

Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur,

ou plutôt qui l'eût dit avec cette vérité si touchante?

Le moyen le plus sûr d'avoir un style à soi, ce serait de s'exprimer comme la nature; et le poëte que je viens de citer en est la preuve et l'exemple: mais si *le vrai seul est aimable*, il faut avouer qu'il ne l'est pas toujours. Il est donc important de choisir dans la nature des détails dignes de plaire, et dont l'expression naïve et simple n'ait rien de grossier ni de bas: par exemple, tout ce qu'on peint des mœurs des villageois doit être vrai sans être dégoûtant; et il y a moyen de donner à ces détails de la grâce et de la noblesse.

Il en est du moral comme du physique, et si la nature est choisie avec goût, les mots qui doivent l'exprimer seront décents et gracieux comme elle. L'art de placer, d'assortir les mots, de les relever l'un par l'autre, de ménager à celui qui manque de clarté, de couleur, de noblesse, le reflet d'un terme plus noble, plus lumineux, plus coloré; cet art, dis-je, ne peut se prescrire: c'est l'étude et l'exercice qui le donnent, secondés du talent, sans lequel l'exemple est infructueux, et le travail même inutile.

Mais si le sujet présente inévitablement des objets rebutants ou ingrats à décrire, quelle sera, pour être élégant, la ressource de l'écrivain? Fléchier va vous l'apprendre dans la description qu'il fait d'un hôpital. (*Oraison funèbre de la reine.*) « Voyons-la, dit-il, dans ces hôpitaux où elle pratiquait ses miséricordes publiques; dans ces lieux où se ramassent toutes les infirmités et tous les accidents de la vie humaine; où les gémissements et les plaintes de ceux qui souffrent remplissent l'âme d'une tristesse importune; où l'odeur qui s'exhale de tant de corps languissants porte dans le cœur de ceux qui les servent le dégoût et la défaillance; où l'on voit la douleur et la pauvreté exercer à l'envi leur funeste empire; et où l'image de la misère et de la mort entre presque par tous les sens. »

Dans ce tableau, chaque trait présente une image affligeante, un sentiment pénible; et rien n'y est rebutant; et tout y est ennobli par le choix de l'expression.

On demande pourquoi il est des auteurs dont le style a moins vieilli que celui de leurs contemporains; en voici la cause. Il est rare que l'usage retranche d'une langue les termes qui réunissent l'harmonie, le coloris, et la clarté; quoique bizarre dans ses décisions, l'usage ne laisse pas de prendre assez souvent conseil de l'esprit, et surtout de l'oreille; on peut donc compter assez sur le pouvoir du sentiment et de la raison pour garantir qu'à mérite égal, celui des écrivains qui, dans le choix des termes, aura le plus d'égard à la clarté, au coloris, à l'harmonie, sera celui qui vieillira le moins.

Un sort opposé attend ces écrivains qui s'empressent à saisir les mots dès qu'ils viennent d'éclore et avant même qu'ils soient reçus. Ces mots que la Bruyère appelle *aventuriers*, qui font d'abord quelque fortune dans le monde et qui s'éclipsent au bout de six mois, sont, dans le style comme dans les tableaux, ces couleurs brillantes et fragiles qui, après nous avoir séduits quelque temps, noircissent et font une tache. Le secret de Pascal est d'avoir bien choisi ses couleurs.

Le dictionnaire d'un écrivain, ce sont les poëtes, les historiens, les orateurs qui ont excellé dans l'art d'écrire. C'est là qu'il doit étudier les finesses, les délicatesses, les richesses de sa langue; non pas à mesure qu'il en a besoin, mais avant de prendre la plume; non pas pour se faire un style des débris de leurs phrases et de leurs vers mutilés, mais pour saisir avec précision le sens des termes et leurs rapports, leur opposition, leur analogie, leur caractère et leurs nuances, l'étendue et les limites des idées qu'on y attache, l'art de les placer, de les combiner, de les faire valoir l'un par l'autre, en un mot, d'en former un tissu où la nature vienne se peindre comme sur la toile, sans que l'art paraisse y avoir mis la main. Pour cela ce n'est pas assez d'une lecture indolente et superficielle, il faut une étude sérieuse et profondément réfléchie. Cette étude serait pénible autant qu'ennuyeuse si elle était isolée; mais en étudiant les modèles on étudie tout l'art à la fois; et ce qu'il y a de sec et d'abstrait s'apprend sans qu'on s'en aperçoive, dans le temps même qu'on admire ce qu'il y a de plus ravissant.

Je finis cet article par un passage de Cicéron sur le soin que

doit prendre et l'orateur et l'écrivain de réunir la force des pensées avec l'élégance du style. *Quemadmodum qui utuntur armis aut palestra, non solum sibi vitandi aut feriendi rationem esse habendam putant, sed etiam ut cum venustate moveantur; sic verbis quidem ad aptam compositionem et decentiam, sententiis vero ad gravitatem orationis utatur.* « Le gladiateur et l'athlète ne s'exercent pas seulement à parer et à frapper avec adresse, mais à se mouvoir avec grâce. C'est ainsi que dans le discours il faut s'occuper en même temps à donner du poids aux pensées, de l'agrément et de la décence à l'élocution. »

ÉLÉGIAQUE. Qui appartient à l'élégie. Les anciens écrivaient l'élégie en vers hexamètres et pentamètres, mêlés alternativement; et le pentamètre s'appelait *élégiaque*.

Arma, gravi numero, violentaque bella parabam
Edere, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus: risisse Cupido
Dicitur, atque unum subripuisse pedem.
(OVID. Am. lib. I, el. 1.)

Mais comment cette mesure pouvait-elle peindre également deux affections de l'âme opposées; comme la joie et la tristesse? C'est ce qui est encore sensible pour nos oreilles, malgré l'altération de la prosodie latine dans notre prononciation.

La tristesse et la joie ont cela de commun, que leurs mouvements sont inégaux et fréquemment interrompus; l'une et l'autre suspendent la respiration, coupent la voix, rompent la mesure; l'une s'affaiblit, expire, et tombe; l'autre s'anime, tressaille, et s'élance. Or le pentamètre a cette propriété, que la mesure en est deux fois rompue, car ce vers n'est que l'hexamètre, auquel on a retranché deux demi-pieds, l'un à l'hémistiche, l'autre à la fin du vers: et c'est ce qui a fait dire à Ovide, que l'Amour, en riant, avait dérobé une mesure au vers *élégiaque; unum subripuisse pedem.* Si donc ces deux ruptures du pentamètre peuvent, au gré de l'expression, et comme il est aisé de le sentir, être des chutes ou des élans, ce vers doit être également docile à

peindre les mouvements de la tristesse et de la joie. Mais comme dans la nature les mouvements de l'une et de l'autre ne sont pas aussi fréquemment interrompus que ceux du vers pentamètre, on y a joint, pour les suspendre et les soutenir, la mesure pleine et continuede l'hexamètre; de là le mélange alternatif de ces deux vers dans l'élégie.

Cependant le pathétique en général se peint encore mieux dans le vers ïambe, dont la mesure simple et variée approche de la nature, autant que l'art du vers peut en approcher; et il est vraisemblable que si l'ïambe n'a pas eu la préférence dans la poésie *élégiaque* comme dans la poésie dramatique, c'est que l'élégie était mise en chant.

Quintilien regarde Tibulle comme le premier des poëtes *élégiaques;* mais il ne parle que du style : *Mihi tersus atque elegans maxime videtur.* Pline le jeune préfère Catulle, sans doute pour des élégies qui ne sont point parvenues jusqu'à nous. Ce que nous connaissons de lui de plus délicat et de plus touchant ne peut guère être mis que dans la classe des madrigaux, *Voyez* MADRIGAL. Nous n'avons d'élégies de Catulle que quelques vers à Ortalus sur la mort de son frère; la chevelure de Bérénice, élégie faible, imitée de Callimaque; une épître à Mallius, où sa douleur, sa reconnaissance et ses amours sont comme entrelacés de l'histoire de Laodamie, avec assez peu d'art et de goût; enfin l'aventure d'Ariane et de Thésée, épisode enchâssé dans son poëme sur les noces de Thétis, contre toutes les règles de l'ordonnance, des proportions et du dessein. Tous ces morceaux sont des modèles du style *élégiaque;* mais par le fond des choses, ils ne méritent pas même, à mon avis, que l'on nomme Catulle à côté de Tibulle et de Properce; aussi l'abbé Souchai ne l'a-t-il pas compté parmi les *élégiaques latins.* (*Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, tome VII.) Mais il prétend que Tibulle est le seul qui ait connu et exprimé parfaitement le vrai caractère de l'élégie, en quoi je prends la liberté de n'être pas de son avis, plus éloigné encore du sentiment de ceux qui donnent la préférence à Ovide. (*Voyez* ÉLÉGIE.) Le seul avantage qu'Ovide ait sur ses rivaux est celui de l'invention; car ils n'ont fait le plus souvent qu'imiter les Grecs, tels que Mimnerme et Callima-

que. Mais Ovide, quoique inventeur, avait pour guides et pour exemples ses rivaux Tibulle et Properce, qui venaient d'écrire avant lui.

Si l'on demande quel est l'ordre dans lequel ces poëtes se sont succédé, il est marqué dans ces vers d'Ovide. *Trist.* lib. IV, eleg. 10.

. . . . . *Nec amara Tibullo*
Tempus amicitiæ fata dedere meæ.
Successor fuit hic tibi, Galle; Propertius, illi.
Quartus ab his serie temporis ipse fui [1].

Il ne nous reste rien de ce Gallus; mais si c'est le même que le Gallus ami de Properce, il a dû être le plus véhément de tous les poëtes *élégiaques*, comme il a été le plus dur, au jugement de Quintilien.

ÉLÉGIE. Dans sa simplicité touchante et noble, elle réunit tout ce que la poésie a de charmes, l'imagination et le sentiment. C'est cependant, depuis la renaissance des lettres, l'un des genres de poésie qu'on a le plus négligé; on y a même attaché l'idée d'une tristesse fade; soit qu'on ne distingue pas assez la tendresse de la fadeur, soit que les poëtes, sur l'exemple desquels cette opinion s'est établie, aient pris eux-mêmes le style doucereux pour le style tendre.

Il n'est donc pas inutile de développer ici le caractère de l'*élégie*, d'après les modèles de l'antiquité.

Comme les froids législateurs de la poésie n'ont pas jugé l'*élégie* digne de leur sévérité, elle jouit encore de la liberté de son premier âge. Grave ou légère, tendre ou badine, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré, il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre. Properce y a décrit en passant la formation de l'univers; Tibulle, les tourments du Tartare: l'un et l'autre en ont fait des

[1] « Les sévères destinées ne donnèrent pas à Tibulle le temps de jouir de mon amitié. Gallus lui succéda, et Properce à Gallus. Je suis venu le quatrième. »

tableaux dignes tour à tour de Raphaël, du Corrège, et de l'Albane. Ovide ne cesse d'y jouer avec les flèches de l'Amour.

Cependant, pour en déterminer le caractère par quelques traits particuliers, je la diviserai en trois genres, le passionné, le tendre, et le gracieux.

Dans tous les trois elle prend également le ton de la douleur et de la joie; car c'est surtout dans l'*élégie* que l'Amour est un enfant qui pour rien s'irrite ou s'apaise, qui pleure et rit en même temps. Par la même raison, le tendre, le passionné, le gracieux, ne sont pas des genres incompatibles dans l'*élégie* amoureuse; mais dans leur mélange il y a des nuances, des passages, des gradations à ménager. Dans la même situation où l'on dit *Torqueor, infelix!* on ne doit pas comparer la rougeur de sa maîtresse convaincue d'infidélité, à *la couleur du ciel, au lever de l'aurore, à l'éclat des roses parmi les lis, etc.* (Ovid. *Amor.* lib. II, el. 5.) Au moment où l'on crie à ses amis : *Enchaînez-moi, je suis furieux, j'ai battu ma maîtresse,* on ne doit penser *ni aux fureurs d'Oreste ni d'celles d'Ajax* (Ibid. lib. I, el. 7.) Que ces écarts sont bien plus naturels dans Properce! *On m'enlève ce que j'aime*, dit-il à son ami, *et tu me défends les larmes! Il n'y a d'injures sensibles qu'en amour... C'est par là qu'ont commencé les guerres, c'est par là que Troie a péri... Mais pourquoi recourir à l'exemple des Grecs? C'est toi, Romulus, qui nous as donné celui du crime; en enlevant les Sabines, tu appris à tes neveux à nous enlever nos amantes, etc.* (Liv. II, el. 7.)

En général, le sentiment domine dans le genre passionné, c'est le caractère de Properce; l'imagination domine dans le gracieux, c'est le caractère d'Ovide. Dans le premier, l'imagination, modeste et soumise, ne se joint au sentiment que pour l'embellir, et se cache en l'embellissant, *subsequiturque.* Dans le second, le sentiment, humble et docile, ne se joint à l'imagination que pour l'animer, et se laisse couvrir des fleurs qu'elle répand à pleines mains. Un coloris trop brillant refroidirait l'un, comme un pathétique trop fort obscurcirait l'autre. La passion rejette la parure des grâces, les grâces sont effrayées de l'air sombre de la passion; mais une émotion douce

ne les rend que plus touchantes et plus vives; c'est ainsi qu'elles règnent dans l'*élégie* tendre, et c'est le genre de Tibulle.

C'est pour avoir donné à un sentiment faible le ton du sentiment passionné, que l'*élégie* est devenue fade. Rien n'est plus insipide qu'un désespoir de sang-froid. On a cru que le pathétique était dans les mots; il est dans les tours et dans les mouvements du style. Ce regret de Properce après s'être éloigné de Cinthie,

Nonne fuit melius dominæ pervincere mores [1] ?

ce regret, dis-je, serait froid; mais combien la réflexion l'anime!

Quamvis dura, tamen rara puella fuit [2].

C'est une étude bien intéressante que celle des mouvements de l'âme dans les *élégies* de ce poëte et de Tibulle, son rival. *Je veux*, dit Ovide, *que quelque jeune homme, blessé des mêmes traits que moi, reconnaisse dans mes vers tous les signes de sa flamme, et qu'il s'écrie, après un long étonnement : Qui peut avoir appris à ce poëte à si bien peindre mes malheurs?* C'est la règle générale de la poésie pathétique. Ovide la donne; Tibulle et Properce la suivent, et la suivent bien mieux que lui.

Quelques poëtes modernes se sont persuadé que l'*élégie* plaintive n'avait pas besoin d'ornements : non, sans doute, lorsqu'elle est passionnée. Une amante éperdue n'a pas besoin d'être parée pour attendrir en sa faveur; son désordre, son égarement, la pâleur de son visage, les ruisseaux de larmes qui coulent de ses yeux, sont les armes de sa douleur, et c'est avec ces traits que la pitié nous pénètre. Il en est ainsi de l'*élégie* passionnée.

Mais une amante qui n'est qu'affligée doit réunir, pour nous émouvoir, tous les charmes de la beauté, la parure, ou plutôt

[1] « N'eût-il pas mieux valu tâcher de vaincre les caprices de ma maîtresse ? »
[2] « Malgré toute sa cruauté, Cinthie était une fille rare. »

le négligé des grâces. Telle doit être l'*élégie* tendre, semblable à Corine au moment de son réveil :

Sæpe etiam, nondum digestis mane capillis,
Purpureo jacuit semisupina thoro;
Tumque fuit neglecta decens.

Un sentiment tranquille et doux, tel qu'il règne dans l'*élégie* tendre, a besoin d'être nourri sans cesse par une imagination vive et féconde. Qu'on se figure une personne triste et rêveuse, qui se promène dans une campagne où tout ce qu'elle voit lui rappelle ce qui l'intéresse, et l'y ramène à chaque instant : telle est, dans l'*élégie* tendre, la situation de l'âme, à l'égard de l'imagination. Quels tableaux ne se fait-on pas dans ces douces rêveries? *Tantôt on croit voyager sur un vaisseau avec ce que l'on aime; on est exposé à la même tempête; on dort sur le même rocher, à l'ombre du même arbre; on se désaltère à la même source, soit à la poupe, soit à la proue du navire, une planche suffit pour deux; on souffre tout avec plaisir; qu'importe que le vent du midi, ou celui du nord, enfle la voile? pourvu qu'on ait les yeux attachés sur son amante, Jupiter embrasserait le vaisseau, on ne tremblerait que pour elle.* (Prop. l. II, el. 28.) *Tantôt on se peint soi-même expirant : on tient d'une défaillante main la main d'une amante éplorée; elle se précipite sur le lit où l'on va mourir, elle suit son amant jusque sur le bûcher; elle couvre son corps de baisers mêlés de larmes; on voit les jeunes garçons et les jeunes filles revenir de ce spectacle les yeux baissés et mouillés de pleurs; on voit son amante s'arrachant les cheveux et se déchirant les joues; on la conjure d'épargner les mânes de son amant, de modérer son désespoir.* (Tib. l. I, el. 2.) C'est ainsi que dans l'*élégie* tendre le sentiment doit être sans cesse animé par les tableaux que l'imagination lui présente. Il n'en est pas de même de l'*élégie* passionnée; l'objet présent y remplit toute l'âme; la passion ne rêve point.

On peut entrevoir quel est le ton du sentiment dans Tibulle et dans Properce, par les extraits que j'en ai donnés, n'ayant pas osé les traduire; mais ce n'est qu'en les lisant dans l'ori-

ginal qu'on peut sentir le charme de leur style : tous deux faciles avec précision, véhéments avec douceur, pleins de naturel, de délicatesse et de grâces. Quintilien regarde Tibulle comme le plus élégant et le plus poli des poëtes élégiaques latins; cependant il avoue que Properce a des partisans qui le préfèrent à Tibulle; et sans l'emploi un peu trop fréquent qu'il fait de son érudition, je serais de ce nombre. A l'égard du reproche que Quintilien fait à Ovide d'être ce qu'il appelle *lascivior*, soit que ce mot-là signifie *moins châtié*, ou *plus diffus*, ou *trop livré à son imagination*, trop amoureux de son bel-esprit, *nimium amator ingenii sui*, ou *d'une mollesse trop négligée dans son style* (car on ne saurait l'entendre comme le *lasciva puella* de Virgile, *d'une volupté attrayante*), ce reproche dans tous les sens me semble également fondé. Aussi Ovide n'a-t-il excellé que dans l'*élégie* gracieuse, où les négligences sont plus excusables.

Aux traits dont Ovide s'est peint à lui-même l'*élégie* amoureuse, on peut juger du style et du ton qu'il lui a donnés.

Venit odoratos Elegia *nexa capillos.*
. . . . . .
Forma decens, vestis tenuissima, cultus amantis.
. . . . . *Limis subrisit ocellis.*
Fallor, an in dextra myrtea virga fuit [1].

Il y prend quelquefois le ton plaintif; mais ce ton-là même est un badinage.

Croyez qu'il est des dieux sensibles à l'injure.
Après mille serments, Corine se parjure;
En a-t-elle perdu quelqu'un de ses attraits?
Ses yeux sont-ils moins beaux, son teint est-il moins frais?
Ah! ce dieu, s'il en est, sans doute aime les belles;
Et ce qu'il nous défend n'est permis que pour elles.

L'amour, avec ce front riant et cet air léger, peut être aussi

[1] « L'*Élégie* vint à moi les cheveux parfumés et noués avec grâce. Son air était décent; sa robe, légère; sa parure, celle d'une amante. Elle me regarda d'un œil oblique en souriant. Si je ne me trompe, elle avait à la main un rameau de myrte. »

ingénieux ; aussi brillant que veut le poëte. La parure sied bien à la coquetterie : c'est elle qui peut avoir les cheveux entrelacés de roses. C'est sur le ton galant qu'un amant peut dire :

Cherche un amant plus doux, plus patient que moi.
Du tribut de mes vœux ma poupe couronnée
Brave au port les fureurs de l'onde mutinée.

C'est là que serait placée cette métaphore, si peu naturelle dans une *élégie* sérieuse :

Nec procul a metis quas pene tenere videbar,
Curriculo gravis est facta ruina meo[1].
(Trist. l. IV. el. 8.)

Tibulle et Properce, rivaux d'Ovide dans l'*élégie* gracieuse, l'ont ornée comme lui de tous les trésors de l'imagination. Dans Tibulle, le portrait d'Apollon qu'il voit en songe ; dans Properce, la peinture des Champs-Élysées ; dans Ovide, le triomphe de l'amour, le chef-d'œuvre de ses *élégies*, sont des tableaux ravissants ; et c'est ainsi que l'*élégie* doit être parée de la main des grâces, toutes les fois qu'elle n'est pas animée par la passion ou attendrie par le sentiment. C'est à quoi les modernes n'ont pas assez réfléchi ; chez eux, le plus souvent, l'*élégie* est froide et négligée, et par conséquent plate et ennuyeuse ; car il n'y a que deux moyens de plaire ; c'est d'amuser ou d'émouvoir.

Nous n'avons encore parlé ni des *Héroïdes* d'Ovide, qu'on doit mettre au rang des *élégies* passionnées ; ni de ses *Tristes*, dont son exil est le sujet, et que l'on doit compter parmi les *élégies* tendres.

Sans ce libertinage d'esprit, cette abondance d'imagination qui refroidit presque partout le sentiment dans Ovide, ses *héroïdes* seraient à côté des plus belles *élégies* de Properce et de Tibulle. On est d'abord surpris d'y trouver plus de pathétique et d'intérêt que dans les *Tristes*. En effet, il semble qu'un poëte doit être plus ému et plus capable d'émouvoir en déplorant ses

[1] « J'ai vu mon char brisé tout près du terme où je semblais atteindre. »

malheurs, qu'en peignant les malheurs d'un personnage imaginaire. Cependant Ovide est plein de chaleur lorsqu'il soupire, au nom de Pénélope, après le retour d'Ulysse; il est glacé lorsqu'il se plaint lui-même des rigueurs de son exil à ses amis et à sa femme. La première raison qui se présente de la faiblesse de ses derniers vers est celle qu'il en donne lui-même :

Da mihi Mœoniden, et tot circumspice casus ;
In genium tantis excidet omne malis.

« Qu'on me donne un Homère en butte au même sort ;
« Son génie accablé cédera sous l'effort. »

Mais le malheur, qui émousse l'esprit, qui affaisse l'imagination, et qui énerve les idées, semble devoir attendrir l'âme et remuer le sentiment : or c'est le sentiment qui est la partie faible de ses *élégies*, tandis qu'il est la partie dominante des *Héroïdes*. Pourquoi ? parce que la chaleur de son génie était dans son imagination, et qu'il s'est peint les malheurs des autres bien plus vivement qu'il n'a ressenti les siens. Une preuve qu'il les ressentait faiblement, c'est qu'il les a mis en vers :

Les faibles déplaisirs s'amusent à parler ;
Et quiconque se plaint cherche à se consoler.

A plus forte raison quiconque se plaint en cadence. Cependant il semble ridicule de prétendre qu'Ovide, exilé de Rome dans les déserts de la Scythie, ne fût point pénétré de son malheur. Qu'on lise, pour s'en convaincre, cette *élégie* où il se compare à Ulysse ; que d'esprit, et combien peu d'âme ! Osons le dire à l'avantage des lettres : le plaisir de chanter ses malheurs en était le charme ; il les oubliait en les racontant ; il en eût été accablé s'il ne les eût pas écrits ; et si l'on demande pourquoi il les a peints froidement, c'est parce qu'il se plaisait à les peindre.

Mais lorsqu'il veut exprimer la douleur d'un autre, ce n'est plus dans son âme, c'est dans son imagination qu'il en puise les couleurs : il ne prend plus son modèle en lui-même, mais dans les possibles ; ce n'est pas sa manière d'être, mais sa manière de concevoir qui se reproduit dans ses vers ; et la contention du travail, qui le dérobait à lui-même, ne fait que lui représenter

plus vivement un personnage supposé. Ainsi Ovide est plus Briséis ou Phèdre dans les *Héroïdes*, qu'il n'est Ovide dans les *Tristes*.

Toutefois autant l'imagination dissipe et affaiblit dans le poëte le sentiment de sa situation présente, autant elle approfondit les traces de sa situation passée. La mémoire est la nourrice du génie. Pour peindre le malheur, il n'est pas besoin d'être malheureux, mais il est bon de l'avoir été.

Une comparaison va rendre sensible la raison que je viens de donner de la froideur d'Ovide dans les *Tristes*.

Un peintre affligé se voit dans un miroir; il lui vient dans l'idée de se peindre dans cette situation touchante : doit-il continuer à se regarder dans la glace, ou se peindre de mémoire après s'être vu la première fois? S'il continue de se voir dans la glace, l'attention à bien saisir le caractère de sa douleur et le désir de le bien rendre commencent à affaiblir l'expression dans le modèle. Ce n'est rien encore. Il dessine les premiers traits; il voit qu'il prend la ressemblance, il s'en applaudit; le plaisir du succès se glisse dans son âme, se mêle à sa douleur, et en adoucit l'amertume; les mêmes changements s'opèrent sur son visage, et le miroir les lui répète; mais le progrès en est insensible, et il copie sans s'apercevoir qu'à chaque instant ce n'est plus la même figure. Enfin, de nuance en nuance, il se trouve avoir fait le portrait d'un homme content, au lieu du portrait d'un homme affligé. Il veut revenir à sa première idée; il corrige, il retouche, il recherche dans la glace l'expression de la douleur; mais la glace ne lui rend plus qu'une douleur étudiée, qu'il peint froide comme il la voit. N'eût-il pas mieux réussi à la rendre s'il l'eût copiée d'après un autre, ou si l'imagination et la mémoire lui en avaient rappelé les traits? C'est ainsi qu'Ovide a manqué la nature, en voulant l'imiter d'après lui-même.

Mais, dira-t-on, Properce et Tibulle ont si bien exprimé leur situation présente, même dans la douleur! Oui, sans doute; et c'est le propre du sentiment qui les inspirait, de redoubler par l'attention qu'on donne à le peindre. L'imagination est le siége de l'amour; c'est là que ses désirs s'allument, c'est là que ses regrets s'irritent, et c'est là que les poëtes élégiaques en ont puisé

les couleurs. Il n'est donc pas étonnant qu'ils soient plus tendres à proportion qu'ils s'échauffent davantage l'imagination sur l'objet de leur tendresse, et plus sensibles à son infidélité, ou à sa perte, à mesure qu'ils s'en exagèrent le prix. Si Ovide avait été amoureux de sa femme, la sixième *élégie* du premier livre des *Tristes* ne serait pas composée de froids éloges et de vaines comparaisons. La fiction tient lieu aux amants de la réalité; et les plus passionnés n'adorent souvent que leur propre ouvrage, comme le sculpteur de la fable. Il n'en est pas ainsi d'un malheur réel, comme l'exil et l'infortune : le sentiment en est fixe dans l'âme; c'est une douleur que chaque instant, que chaque objet reproduit, et dont l'imagination n'est ni le siége ni la source. Il faut donc, si l'on parle de soi-même, parler d'amour dans l'*élégie* pathétique. On peut bien y faire gémir une mère, une sœur, un ami tendre; mais si l'on est cet ami, cette mère, ou cette sœur, on ne fera point d'*élégie*, ou l'on s'y peindra faiblement.

Les meilleures des *élégies* modernes sont connues sous d'autres titres. Les idylles de madame Deshoulières aux moutons, aux fleurs, sont des modèles de l'*élégie* dans le genre gracieux : les vers de Voltaire sur la mort de mademoiselle Lecouvreur sont un modèle encore plus parfait de l'*élégie* passionnée, et auquel Tibulle et Properce même n'ont peut-être rien à opposer.

On retrouve quelque faible trace de l'*élégie* ancienne dans la quatrième et la sixième des *élégies* de Marot. Dans l'une, en passant au poëte l'allégorie du cœur, si usitée dans ce temps-là, on lui saura gré du sentiment naïf qui règne dans son style.

Son cœur, qu'il a laissé à sa maîtresse, revient à lui, et se plaint d'elle, comme un captif échappé de sa chaîne.

Or ne se peut la chose plus nier.
Regarde moi. Je semble un prisonnier
Qui est sorti d'une prison obscure,
Où l'on n'a eu de lui ne soin ne cure....
Je suis ton cœur, qu'elle tient en émoi.
Je suis ton cœur : aie pitié de moi....
Ainsi parlait mon cœur plein de martyre.
Et je lui dis : Mon cœur, que veux-tu dire?
D'elle tu as voulu être amoureux ;

Et puis te plains que tu es douloureux !
Sais-tu pas bien qu'amour a de coutume
D'entremêler ses plaisirs d'amertume ?...
Refus, oubli, jalousie, et langueur,
Suivent amours : et pour ce donc, mon cœur,
Retourne t'en.

Dans l'autre, le poëte raconte à sa maîtresse un songe qu'il a fait :

Le plus grand bien qui soit en amitié,
Après le don d'amoureuse pitié,
Est s'entr'écrire, ou se dire de bouche,
Soit bien, soit deuil, tout ce qui au cœur touche...
Partant, je veux, ma mie et mon désir,
Que vous ayez votre part d'un plaisir
Qui en dormant l'autre nuit me survint.
Avis me fut que vers moi tout seul vint
Le dieu d'amours, aussi clair qu'une étoile,
Le corps tout nu, sans drap, linge ne toile ;
Et si avait (afin que l'entendez)
Son arc alors et ses yeux débandés,
Et en sa main celui trait bienheureux
Lequel nous fit l'un de l'autre amoureux.
En ordre tel s'approche et me va dire :
« Loyal amant, ce que ton cœur désire
« Est assuré : celle qui est tant tienne
« Ne t'a rien dit, pour vrai, qu'elle ne tienne ;
« Et, qui plus est, tu es en tel crédit,
« Qu'elle a foi ferme en ce que lui as dit. »
Ainsi Amour parlait ; et en parlant
M'assura fort. Adonc, en ébranlant
Ses ailes d'or, en l'air s'est envolé,
Et au réveil, je fus tant consolé,
Qu'il me sembla que du plus haut des cieux
Dieu m'envoyait ce propos gracieux.
Lors prins la plume ; et par écrit fut mis
Ce songe mien que je vous ai transmis,
Vous suppliant, pour me mettre en grand heur,
Ne faire point le dieu d'amours menteur.

Je me permets de transcrire ici ces deux morceaux, parce qu'ils sont peu connus, et qu'ils font époque dans l'histoire du goût.

La Fontaine, qui se croyait amoureux, a voulu faire des *élégies* tendres : elles sont au-dessous de lui ; mais celle qu'il a faite sur la disgrâce de son protecteur, adressée aux nymphes de Vaux, est un modèle de poésie, de sentiment et d'éloquence. M. Fouquet, du fond de sa prison, inspirait à la Fontaine les vers les plus touchants, tandis qu'il n'inspirait pas même la pitié à ses amis de cour : leçon bien frappante pour les grands, et bien glorieuse pour les lettres.

Du reste, les plus beaux traits de cette *élégie* de la Fontaine sont aussi bien exprimés dans la première du troisième livre des *Tristes*, et n'y sont pas aussi attendrissants. Pourquoi ? parce qu'Ovide parle pour lui et la Fontaine pour un autre. C'est encore un des priviléges de l'amour de pouvoir être humble et suppliant sans bassesse ; mais ce n'est qu'à lui qu'il appartient de flatter la main qui le frappe. On peut être enfant aux genoux de Corine ; mais il faut être homme devant l'empereur.

ÉLOQUENCE. Lorsqu'on l'a définie l'art de persuader, on n'a pensé qu'à l'*éloquence* du barreau et de la tribune : mais, 1° l'*éloquence* était un don avant que d'être un art ; et l'art même en serait inutile à qui n'en aurait pas le don. L'*éloquence* artificielle n'est donc que l'*éloquence* naturelle, éclairée et réglée dans l'usage de ses moyens (*Voyez* RHÉTORIQUE) ; 2° Persuader n'est pas toujours l'intention de l'*éloquence ;* et ni celle du théâtre, ni celle de la chaire, n'a essentiellement ni habituellement la persuasion pour objet. Très-souvent elle la suppose, et ne fait que s'en prévaloir.

Pour donner une idée plus étendue et plus complète de l'*éloquence,* je croirais donc pouvoir la définir la faculté d'agir sur les esprits et sur les âmes par le moyen de la parole. *Sur les esprits,* c'est le talent d'instruire ; *sur les âmes,* c'est le talent d'intéresser et d'émouvoir : et de ces deux talents résulte au plus haut point le talent de persuader.

Il est une expression muette, qui par les yeux fait passer à

l'âme le sentiment et la pensée; et c'est pour l'orateur un moyen si puissant, que non-seulement il supplée à la faiblesse de la parole, mais que sans la parole il produit quelquefois tous les effets de l'*éloquence*: aussi dit-on l'*éloquence des yeux*, l'*éloquence des larmes*, l'*éloquence du geste*. (*Voyez* DÉCLAMATION.) Mais ici je ne considère que l'*éloquence* de la parole, sans égard même aux accents de la voix qui lui donnent tant de pouvoir.

Par la parole, une âme agit sur d'autres âmes, un esprit sur d'autres esprits. Or l'effet de cette action est de vaincre une résistance; et cette résistance est active ou passive. Si elle n'est que passive, elle est faible; si elle est active, elle est plus ou moins forte, selon le degré d'énergie des mouvements que l'âme ou que l'esprit oppose au mouvement qu'on lui veut imprimer. Expliquons cette mécanique.

Par la résistance passive, j'entends le doute, l'irrésolution de l'esprit, l'indifférence et le repos de l'âme; et par la résistance active, j'entends une prévention, une inclination, une résolution décidée et contraire.

Si l'une ou l'autre résistance est dans l'entendement, et n'est que dans l'entendement, pour la vaincre on n'a pas besoin des grands moyens de l'*éloquence*. J'ignore, je doute, j'hésite, en attendant que l'on m'éclaire et que l'on me décide: c'est la plus faible des résistances, l'équilibre de la raison; et pour le rompre il suffira de la vérité simple, ou de sa ressemblance: c'est là ce qu'on appelle instruire.

Mais à l'ignorance où je suis se joint le préjugé, l'erreur, le faux savoir, une forte présomption, une opinion établie et affermie par l'habitude. Alors toutes les forces du raisonnement se réuniront pour la vaincre: c'est ce qu'on appelle prouver; et c'est l'ouvrage de la dialectique, qui est comme le nerf de l'*éloquence*.

Au lieu de la prévention, ou avec elle, supposez-moi une langueur, une inertie, une indolence qui se refuse à l'attention que vous me demandez, une répugnance de vanité pour vos leçons et vos lumières; dès lors l'art de m'apprivoiser, de m'amuser en m'instruisant, de me cacher le dessein de m'instruire, ou de me rendre l'instruction facile, agréable, attrayante, commence

à être nécessaire. La vérité simplement énoncée ne suffit pas, il faut l'animer, l'embellir; et comme la résistance à vaincre ne tient pas moins à la mollesse de mon âme qu'à l'indolence de mon esprit, il est besoin que votre langage ait quelque chose de piquant, de séduisant, d'intéressant pour elle. Ici l'on voit que l'*éloquence* peut aider la philosophie de quelques-uns de ses moyens.

Supposons à présent que ma résistance soit faible ou nulle du côté de l'esprit, mais forte du côté de l'âme. Je fais confusément ce que vous m'allez dire, et je veux croire que c'est le vrai, l'honnête, l'utile, ou le juste. Mais ce vrai répugne à mon âme; mais ce qu'il y a d'honnête est pénible pour moi; mais ce qu'il y a d'utile, ou ne me touche point, ou doit trop me coûter; mais ce qu'il y a de juste est contraire à mes intérêts, à mes affections, à l'inclination qui me domine, à la passion qui m'anime. Ici l'art du dialecticien est peu de chose; car ce n'est plus sur la raison, mais sur l'âme, qu'il faut agir.

Qu'enfin l'âme et l'esprit réunissent leurs forces pour vous résister de concert, et que tous les deux soient aliénés, mon âme par des affections et des inclinations contraires, mon esprit par des préventions et de fortes présomptions : c'est ici bien évidemment la grande lice de l'*éloquence*, car elle y trouve rassemblés tous ses ennemis à la fois; et pour distribuer et diriger ses forces, son premier soin sera de connaître les leurs. Rarement elles sont égales : tantôt c'est l'opinion qui décide la volonté, tantôt et plus souvent c'est la volonté qui l'entraîne. Un juge intègre, par exemple, s'il est aliéné, c'est par les apparences : c'est son opinion qu'il s'agit de changer, son inclination la suivra. Mais un peuple ému se soulève : c'est la passion qui l'emporte, c'est elle qu'il faut réfréner.

Le résultat de cette analyse est d'abord que, selon l'effet que veut produire celui qui parle, son élocution doit prendre un caractère analogue à ses vues. S'il ne parle que pour se faire entendre et pour exprimer sa pensée, la correction, la clarté, les bienséances du langage seront les qualités du sien. Si en même temps il veut instruire, et qu'il ait besoin pour cela d'une longue suite d'idées, la méthode lui est nécessaire pour les exposer net-

tement et dans leur ordre naturel. Si pour instruire il ne lui suffit pas de bien disposer ses idées, et si dans les esprits il a quélque doute à lever, quelques préventions à vaincre, il faut alors que la logique vienne à l'appui de la méthode, et que non-seulement il classe ses idées, mais qu'il sache les enchaîner, les extraire l'une de l'autre, ou les faire aboutir ensemble au même point. Si au lieu d'instruire il veut plaire, ou s'il veut plaire en instruisant, il faut qu'il sacrifie aux grâces, qu'il étudie et recherche avec soin les élégances, les richesses, les agréments de l'expression, et ce qu'il y a de plus séduisant et pour l'esprit et pour l'oreille : enfin s'il se propose d'intéresser et d'émouvoir, de *mettre*, comme dit Plutarque, *la sensibilité en jeu à la place de l'entendement, et la volonté à la place de la raison*, ou bien, comme dit Cicéron, *d'attirer à soi les esprits, de remuer les volontés, de les pousser où bon lui semble, de les ramener d'où il veut* [1]; c'est à l'âme qu'il doit parler, c'est par elle qu'il doit soumettre et dominer l'entendement : et pour cela posséder l'art de maîtriser les passions, de se ménager avec elles de secrètes intelligences, de les faire agir à son gré, c'est le grand œuvre de l'*éloquence;* et c'est ce qu'on appelle le talent de persuader.

On voit donc bien comment persuader n'est pas convaincre; et en effet, lorsque la résistance de l'entendement est forcée, l'objet de la conviction est rempli; celui de la persuasion ne l'est pas, souvent même il est loin de l'être. La conviction qui ne laisse à l'esprit aucune liberté de lui échapper n'a aucun empire sur l'âme, et la volonté lui résiste encore avec toute sa force lorsque la raison lui a cédé. Au contraire, la persuasion, sans exercer la même violence à l'égard de l'esprit, ôte insensiblement à l'âme toute espèce de résistance. L'une domine à force ouverte, l'autre s'insinue et pénètre par tous les moyens de séduire, d'intéresser et d'émouvoir. Mais l'une domine l'entendement, qui est une faculté passive; l'autre gagne, captive, et met en mouvement les facultés de l'âme les plus actives, l'imagination et le sentiment; et avec ces deux grands mobiles elle remue la volonté.

[1] *Mentes allicere, voluntates impellere quo velis, unde autem velis deducere.*

Mais le talent d'agir sur l'âme, qui est le propre de l'*éloquence*, et qui en imprime le caractère à tous les genres d'élocution où il se fait sentir, n'est pas exclusivement réservé à la persuasion. Celle-ci est éminemment le succès de l'art oratoire; et toutes les fois qu'il s'agit d'amener un tribunal ou tout un peuple, non-seulement à penser comme on pense, à s'affecter de ce qu'on sent, mais à vouloir ce que l'on veut, à prendre une résolution ou à renoncer à celle qu'il a prise, à trouver juste et bon ce qu'on propose comme tel, ou à le condamner comme injuste, à le détester comme odieux, à le proscrire comme insensé, comme honteux, comme nuisible; plaire, intéresser, émouvoir, ne sont pour l'orateur que des moyens: son but est au delà, et il le manque s'il n'obtient pas une pleine persuasion.

Mais combien de fois, dans la chaire, au théâtre, dans des écrits qui émeuvent l'âme, ne voit-on pas éclater l'*éloquence*, sans qu'elle ait cependant rien à persuader?

Qu'auraient à nous persuader Andromaque, Mérope, Hécube? Qu'elles sont malheureuses? Nous le voyons assez; et sans toute cette *éloquence*, l'action pantomime elle seule produirait son illusion. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE.

J'ai fait voir ailleurs que la chaire est une lice comme le barreau, mais que dans ce combat de l'*éloquence* contre les passions humaines, la preuve est bien souvent le plus faible de ses moyens. Il est presque nul dans les harangues; et si dans l'accusation et le blâme il est de première nécessité, ce n'est jamais à la rigueur qu'on l'exige dans la louange. Souvent même il y est superflu. Avant que d'entendre Fléchier faisant l'éloge de Turenne, ou Bossuet faisant l'éloge de Condé, on savait tout d'avance: il ne s'agissait pas de persuader aux Français qu'ils avaient perdu deux grands hommes, mais de développer, d'étendre, d'approfondir l'idée qu'on avait de leur caractère, de leurs exploits, de leurs vertus, par le tableau frappant d'une vie semée de gloire. Dans l'éloge de Marc-Aurèle, il n'y avait de même rien à persuader; et cependant qui peut méconnaître l'*éloquence* dans cet ouvrage?

Dans les sermons, dont l'*éloquence* approche davantage de celle de la tribune antique, combien peu de doutes à éclaircir

et de questions à débattre? Tout l'auditoire de Massillon était persuadé d'avance du petit nombre des élus, lorsque, par ce beau mouvement que Voltaire a tant admiré, il excita autour de lui un frémissement si soudain d'étonnement et de frayeur. Chacun savait comme lui que *tout passe*, *et que Dieu seul est immuable*, et cependant quoi de plus éloquent que l'exposition qu'il a faite de cette grande vérité en ces mots? « Une fatale révolution, que rien n'arrête, entraîne tout dans les abîmes de l'éternité; les siècles, les générations, les empires, tout va se perdre dans ce gouffre, tout y entre, et rien n'en sort. Nos ancêtres nous en ont frayé le chemin, et nous allons le frayer dans un moment à ceux qui viennent après nous. Ainsi les âges se renouvellent, ainsi la *figure du monde* change sans cesse, ainsi les morts et les vivants se succèdent et se remplacent continuellement: rien ne demeure, tout change, tout s'use, tout s'éteint. Dieu seul est toujours le même, et ses années ne finissent point; le torrent des âges et des siècles coule devant ses yeux, etc. »

Ces exemples font assez voir que dans ce genre d'*éloquence* il s'agit moins de persuader que d'inspirer et d'émouvoir. *Voyez* CHAIRE, ORAISON FUNÈBRE.

Il n'en est pas de même de l'*éloquence* du barreau et de la tribune, de celle, dis-je, que les rhéteurs et Cicéron lui-même avaient en vue, lorsqu'ils l'ont définie *l'art de persuader*. Celle-ci, en effet, suppose au moins dans les esprits et dans les âmes le doute et l'irrésolution, et le plus souvent un combat d'opinions et d'intérêts où il faut vaincre ou succomber; et c'est là, comme je l'ai dit, le vrai champ clos de l'*éloquence*.

Qu'en effet l'avis qu'on propose soit mis en délibération, ou que la cause que l'on plaide soit débattue et soumise à des juges, loin de supposer les esprits déjà persuadés ou enclins à la persuasion, il n'est point de difficultés que l'orateur n'ait à prévoir, et il n'en doit négliger aucune. Il doit surtout savoir que la prétention de tout homme qui va juger est d'être impartial et juste, de ne céder qu'à la prépondérance du bon droit et de la raison, et de se croire convaincu lorsqu'il n'est que persuadé. Ce serait donc l'aliéner, que de lui laisser voir qu'on attend de son émo-

tion ce qu'il veut qu'on ne doive qu'aux lumières de son esprit et à l'équité de son âme; et lors même qu'en l'instruisant on cherche à le gagner, il faut avoir grand soin de déguiser l'appât de l'intérêt qu'on lui présente.

En se plaignant au tribunal où Aristide présidait, un plaideur, pour rendre odieux son adversaire, commença par dire que cet homme-là avait fait dans sa vie beaucoup de mal à Aristide. *Eh! mon ami,* reprit Aristide en l'interrompant, *dis le mal qu'il t'a fait; car c'est ton affaire que je juge, et non pas la mienne.* L'orateur doit s'attendre que tout homme intègre ou qui veut se flatter de l'être lui répondra comme Aristide, s'il lui laisse entrevoir qu'il veut l'intéresser par des affections personnelles. « Ne paraissons jamais, dit Cicéron, que vouloir instruire et prouver; et que les deux autres moyens (celui de plaire et d'émouvoir) soient répandus dans le plaidoyer comme le sang l'est dans les veines. »

La preuve est donc la partie éminente, et, en apparence du moins, la partie essentielle du plaidoyer et de la délibération. C'est là comme le point d'appui des grands leviers de l'*éloquence*, et c'est par-là qu'elle diffère de la vaine déclamation. *Rien n'est beau que le vrai,* a dit Boileau; disons de même, rien n'est fort que le vrai. Tous les mouvements oratoires, tous les moyens les plus violents d'intéresser et d'émouvoir, sont faibles, à moins qu'ils ne portent sur des motifs sérieux et solides. Avant de s'indigner contre l'iniquité, l'oppression, la violence, il faut avoir prouvé la violence, l'oppression, et l'iniquité; avant que d'invoquer la vengeance des hommes, la colère du ciel contre la calomnie, il faut avoir confondu le calomniateur; avant que de donner des larmes à d'indignes calamités, il faut avoir montré qu'elles sont accablantes, et qu'elles ne sont pas méritées. En un mot, la plus grande imprudence que puisse commettre l'orateur, c'est de paraître négliger dans ses juges la raison et la bonne foi; c'est d'aller droit à leurs passions, et d'attaquer l'endroit sensible de leur âme avant que d'avoir mis, autant qu'il est possible, leur opinion en sûreté et leur conscience en repos.

Un peuple n'est pas si sévère, si délicat, si attentif aux moyens qu'on emploie pour le déterminer; mais que dans ses délibéra-

tions il soit tranquille, ou qu'il soit ému, ce n'est jamais qu'à l'apparence du vrai, de l'honnête, du juste, ou de l'utile, qu'il veut se rendre; et la passion, même avec lui, doit commencer par se donner l'autorité de la prudence et l'ascendant de la raison.

Mais si en *éloquence* rien n'est fort que le vrai, et si le vrai ou son apparence résulte de la preuve, comment ai-je donc distingué un genre d'*éloquence* le plus souvent dénué de preuve, et qui ne tend qu'à émouvoir? C'est que la preuve y est supposée, comme elle l'est dans la controverse, à l'égard des faits avoués et des points de droit convenus. Ainsi toute *éloquence* qui ne tendra qu'à émouvoir aura pour base et pour appui, ou une vérité dont personne ne doute, ou une vraisemblance imposante, ou une illusion à laquelle on est d'accord de se livrer.

L'illusion qui suffit à l'*éloquence* du poëte ne suffit pas de même à l'*éloquence* de l'orateur. Celle-ci, comme l'autre, est quelquefois un art trompeur et mensonger; mais s'en se livrant aux prestiges de la poésie, on sait qu'on est trompé, et on consent à l'être, au lieu que par les artifices de l'*éloquence* proprement dite, on est trompé sans le savoir, sans le vouloir, et malgré soi. Il ne s'agit, avec la poésie, que d'un plaisir à se donner; il s'agit, avec l'*éloquence*, d'un parti sérieux à prendre; l'une est un jeu, l'autre une affaire; par l'une on veut donc bien être séduit pour un moment, mais on ne l'est par l'autre qu'autant qu'on l'est à son insu, et qu'on peut croire ne l'être pas. La poésie n'a donc pas besoin d'une pleine persuasion; mais l'*éloquence* la demande. Avec une légère apparence de vérité la poésie obtient ses succès; l'*éloquence* manque les siens dès qu'elle laisse soupçonner le mensonge.

Voilà pourquoi, dans les causes mêmes et dans les délibérations qui se prêtaient le mieux aux mouvements de l'*éloquence* pathétique, les anciens attachaient encore tant d'importance aux moyens de la preuve. Mais ni dans la preuve ils ne perdaient de vue l'avantage d'agir sur l'âme, ni dans le pathétique ils ne cessaient d'agir sur l'esprit et sur la raison. Ils avaient fait du raisonnement un langage plein de chaleur, et de l'*éloquence* pathétique un raisonnement plein de force. Ainsi ces deux moyens se péné-

traient l'un l'autre, et ne formaient, comme les solides et les fluides du corps humain, qu'un tout vivant et animé. Ils avaient fait de l'exposition un tableau frappant et rapide, et tout ce que l'imagination a de pouvoir sur l'âme, ils l'y employaient à l'ébranler. Ils avaient fait de la discussion, de la réfutation des moyens opposés, une lutte pressante, où tous les nerfs et tous les muscles de l'*éloquence* étaient tendus, et durant laquelle ni l'adversaire ni le juge n'avait le temps de respirer. Enfin lorsqu'ils semblaient avoir épuisé toute leur force à terrasser leur ennemi, on les voyait se relever avec une vigueur nouvelle; et c'était alors que se déployaient les grands ressorts du pathétique. Avoir instruit, prouvé, réfuté, n'était rien; il fallait émouvoir : *In quo sunt omnia*, dit Cicéron. Mais les caractères du pathétique étaient différents selon les genres. Dans le sublime, il était véhément, fulminant, déchirant. Dans le tempéré, il était doux, insinuant, et modeste avec dignité; dans l'humble, il était timide et suppliant; il faisait parler la prière, il intéressait la pitié, il obtenait de douces larmes. Il mesurait dans tous les trois ses tentatives à ses forces, et ne tirait ses mouvements que du fond même de la cause et des moyens qu'elle lui présentait, évitant, comme des écueils, l'enflure et la déclamation. Dans le genre délibératif, il avait pour moyens le reproche, l'indignation, la menace : *le reproche* d'inaction, d'indolence, de lâcheté; *l'indignation* pour des conseils perfides, honteux, ou funestes; *la menace* des maux ou des périls dont il fallait sauver la république, et auxquels l'exposait l'oubli de ses intérêts les plus chers, de son salut et de sa gloire, etc.

Dans le genre démonstratif pour le blâme et pour la louange, comme dans le judiciaire pour l'accusation et pour la défense personnelle, il avait pour moyens les plus vives peintures des vertus et des crimes, du faible dans l'oppression, de l'innocent dans le malheur, du grand homme persécuté et indignement outragé, de ses bienfaits, de ses services, de sa modeste simplicité, de sa dignité courageuse, de sa constance inaltérable, du bien qu'il aurait fait encore, et qu'il gémissait de n'avoir pas fait aux ingrats qui le poursuivaient; de la foule de gens de bien qui s'intéressaient à son sort, de l'orgueil de ses ennemis, de l'insolence de

leur triomphe, de la bassesse de leur jalousie, de la noirceur de leurs complots, de leurs lâches persécutions et du succès qu'ils en espéraient, du funeste exemple que donnait au monde la prospérité des méchants et la disgrâce des gens de bien, etc. Tels étaient les ressorts avec lesquels les orateurs grecs et romains renversaient les opinions, les inclinations, les résolutions d'une multitude assemblée. Aussi faisaient-ils leur étude la plus sérieuse de ces moyens de soulever et de calmer les passions. On peut le voir dans ces livres de Cicéron que je ne cesserai de citer, mais on peut le voir encore mieux dans l'usage qu'il a fait lui-même de ce grand art, comme j'aurai lieu de l'observer plus d'une fois dans le cours de ces *Éléments*. *Voyez* ORATEUR, PATHÉTIQUE, PÉRORAISON.

L'homme *éloquent* n'est donc ni celui qui produit une longue suite d'idées, qui les classe, qui les enchaîne, qui les énonce avec clarté, justesse, et bienséance, ni celui qui les agrandit en les développant, ni encore celui qui les pare des grâces de l'élocution, qui les anime par des figures, qui les colore par des images, et qui, par le charme du nombre, flatte l'oreille en même temps qu'il séduit l'imagination; c'est celui qui possède et met en œuvre tous ces talents, et qui en même temps du côté de l'âme connaît bien le fort et le faible ou du juge ou de l'auditoire; sait toucher à l'endroit sensible, et faire mouvoir à son gré tous les ressorts des passions.

Instruire est la première de ses fonctions, mais elle lui est commune avec le philosophe, l'historien, etc.; et toutes les fois qu'il ne s'agit que d'une vérité de fait ou de spéculation qui n'intéresse que l'entendement et qui ne touche point aux affections de l'âme, quelque sensible et lumineuse qu'en soit l'exposition, quelque ingénieuse et pressante qu'en soit la preuve, ce n'est point là de l'*éloquence*. Répandez-y toutes les fleurs d'une imagination brillante, toutes les grâces de l'esprit, tous les charmes du style, vous serez le plus agréable des rhéteurs, le plus séduisant des sophistes, le plus attrayant des philosophes, vous ne serez pas *éloquent*. Ce n'est qu'autant que la vérité a un côté moral, un intérêt humain, que l'*éloquence* peut s'en saisir et la manier à son gré. Locke et Malebranche auraient été ridicules s'ils avaient

affecté le langage oratoire dans l'analyse des facultés de l'entendement humain, et dans leurs spéculations sur l'origine de nos idées. Les rhéteurs méconnaissaient leur art lorsqu'ils faisaient pérorer leurs disciples sur la figure de la terre et sur la grandeur du soleil. Nos académies l'ont méconnu de même lorsque, pour leurs prix d'*éloquence*, elles ont proposé des problèmes de métaphysique, où il n'y avait rien d'intéressant pour l'âme, et qui n'étaient pour l'esprit lui-même qu'un objet de curiosité.

Celui qui veut être éloquent sur une question générale et abstraite doit donc savoir la passionner, je veux dire la rapprocher de nos affections morales, sous quelque rapport qui intéresse, ou tel homme, ou tels hommes, ou l'homme en général; alors il en fait une cause, et cette cause est susceptible des mouvements de l'*éloquence*. Sans cela, tout ce que l'on fait pour l'animer n'est que de la déclamation.

Tant que l'on n'a recommandé aux femmes de nourrir leurs enfants que comme un usage salutaire, ce précepte, réduit à ses raisons physiques, n'a eu rien de commun avec l'*éloquence*. Rousseau l'a pris du côté moral; il a opposé la nature et les saints devoirs de la maternité à l'opinion, à l'usage, aux prétextes du luxe et de la mollesse, il en a fait un objet sacré, et il est devenu l'avocat de l'enfance et des bonnes mœurs.

Quoi de moins favorable à l'*éloquence* que l'administration économique d'un État? On en a fondé la théorie sur des principes d'humanité, d'équité, de bonne morale, et des calculs ont été *éloquents*. Celui de la durée moyenne de la vie est tristement et froidement aride sous la plume d'un naturaliste. Qu'un homme *éloquent* s'en empare, et qu'il en fasse résulter la folie des longues espérances, des projets vastes, des tourments de l'ambition, des anxiétés de l'avarice, des prodigalités d'un temps si court, si précieux, cette vérité de spéculation s'anime et devient pathétique.

Il faut indispensablement des ennemis à l'*éloquence*; et que l'auditeur soit en cause, ou qu'il ne soit que juge entre l'orateur et son antagoniste, on doit toujours par quelque endroit l'intéresser au succès du combat. C'est là le propre de l'*éloquence*. Une opinion sans influence, un préjugé sans passion, n'est pas

un adversaire digne d'elle; en passant elle le terrasse. Mais c'est aux affections humaines qu'elle réserve ses grands efforts; plus elles semblent indomptables, plus elle s'applaudit d'avoir à les dompter; on croit voir le chien d'Alexandre qui demeure tranquille et couché sur l'arène tant qu'on ne lui oppose que des animaux ordinaires, et qui se lève et s'anime au combat dès qu'il voit paraître un lion.

L'*éloquence*, qui, sur toute chose, doit savoir instruire et prouver, ne se réduit donc pas à ces moyens vulgaires; quelquefois même ils lui sont inutiles; et l'évidence ou du fait ou du droit ne lui laisse rien à prouver. Dans la défense de Ligarius, Cicéron convenait de tout. Mais il fallait fléchir César, il fallait lui faire trouver plus de gloire et plus de plaisir dans l'exercice de sa clémence que dans l'usage de son pouvoir. Que fait l'orateur? Il ne s'arrête pas à prouver à César qu'il est plus beau et plus digne de lui de pardonner que de punir; c'est par l'endroit sensible qu'il l'attaque. *Oter la vie*, lui dit-il, *est un pouvoir que l'homme partage avec les plus féroces et les plus vils des animaux. L'accorder et la conserver, c'est ce qui l'approche des dieux.* Il lui fait l'éloge le plus touchant de la clémence; et c'est à la peinture ravissante et sublime de la plus belle des vertus, que le décret lui tombe de la main.

Il est des causes dont le succès tient uniquement à la preuve ou du fait ou du droit, et dans lesquelles les relations morales, les affections humaines, rien qui touche à l'âme du juge ou de l'auditeur ne saurait influer; celles-là sont évidemment inaccessibles à l'*éloquence*, ce n'est que de la plaidoirie.

Supposez, par exemple, que la querelle de Clodius et de Milon se fût passée entre deux hommes du commun, tout se fût réduit à savoir lequel des deux avait attaqué l'autre, et lui avait tendu des embûches; alors sans doute l'adresse et la vigueur du raisonnement eût été le talent nécessaire à la cause, mais il n'eût fallu pour cela qu'un habile dialecticien; et ce n'est qu'autant que Milon a été jusque-là un citoyen recommandable, et Clodius un scélérat, que le génie de l'orateur, après avoir épuisé les ressources du raisonnement dans la preuve, a pu déployer avec *éloquence* les grands ressorts de l'émotion.

Par la même raison, de deux causes contraires, l'une doit être naturellement plus que l'autre avantageuse à l'*éloquence;* et il s'en faut bien que ce soit toujours celle dont le bon droit est le plus apparent, et pour laquelle tous les esprits sont d'abord le mieux disposés. Contre l'évidence absolue il n'y a peut-être point d'*éloquence;* mais pour l'évidence absolue il y en aurait encore moins. C'est au milieu du doute et des difficultés que l'art de l'orateur s'exerce et se signale; et son grand avantage est d'avoir de grands obstacles à surmonter. Le difficile, qui n'est pas *impossible*, est le beau champ de l'*éloquence.*

Ainsi, dans les questions problématiques, ce n'est pas toujours l'avantage de la vérité qu'elle cherche, mais l'avantage de l'intérêt.

Que les sciences et les lettres aient fait du bien à l'humanité, celui qui le soutient n'a presque rien d'intéressant à dire; une amplification froide, et quelques beaux développements sont tout ce qu'il en peut tirer, et avec une élocution brillante, il n'y sera qu'un bon rhétoricien. Au contraire, que l'on soutienne que les sciences et les lettres ont été nuisibles au genre humain; il n'y a qu'un sophisme à tourner, à manier avec adresse, pour donner le change aux esprits, et pour faire de ce paradoxe une thèse très-*éloquente.* On y rappellera tous les temps où les lettres et les sciences ont fleuri; et comme ces temps sont aussi des temps d'opulence et de luxe, d'ambition et d'avarice, de mollesse et de corruption, ce rapport de coexistence jettera la confusion entre les effets et les causes; on attribuera au progrès des lumières les suites naturelles de la prospérité; et tous les maux que les richesses, l'oisiveté, l'orgueil, la cupidité ont produits, on les fera retomber sur les lettres, on déguisera la misère et l'abrutissement de l'homme sauvage, on dissimulera la férocité, l'atrocité de l'homme barbare; et défenseur de la nature dans son état de liberté, d'égalité, d'indépendance, on aura mis l'*éloquence* aux prises avec toutes les passions qu'engendre la société. Voilà comment d'une question un homme adroit fait une cause, et nous distrait des vices de la preuve par l'intérêt dont il anime des sophismes ingénieux.

Entre le froid raisonnement et les mouvements pathétiques, il

est une *éloquence* douce qu'on appelle insinuation. Ce fut à ce talent de ménager, d'apprivoiser, de se concilier les esprits, que Cicéron dut l'étonnant succès de l'oraison contre la loi agraire; et c'est le genre le plus convenable et le plus nécessaire au barreau moderne, non pas pour séduire les juges, mais pour ne jamais les blesser, ni dans leurs opinions, ni dans leurs sentiments, danger auquel des causes délicates ou odieuses en apparence exposeraient souvent un plaideur inconsidéré.

La magistrature est encore parmi nous l'ordre de la société où les mœurs sont les plus sévères; et le public, devant ses tribunaux, prend son esprit et devient lui-même délicat sur les bienséances. Or dans presque toutes les grandes causes les bienséances sont compromises. C'est une femme qui se plaint des duretés, des violences, des désordres de son époux; c'est un fils méconnu ou déshérité par son père; c'est une fille dépouillée ou désavouée par sa mère; c'est un homme faible et obscur que le crédit et la mauvaise foi d'un homme en dignité font périr de misère et réduisent au désespoir. Alors, sans perdre de sa force, l'*éloquence* a besoin de prudence et d'adresse; et plus l'orateur se réserve de véhémence et de vigueur, pour faire sentir à l'homme injuste, ou à l'homme dénaturé, les cruautés dont il l'accuse, plus il doit se montrer timide, respectueux, craintif, avant que de les révéler; ce ne doit être que l'excès et la violence du mal qui lui arrachent des plaintes. La modestie d'une épouse, le respect d'un enfant, sa piété, son amour même, doivent tour à tour adoucir l'amertume de ses reproches et augmenter celle de ses regrets : sans cesse approfondir la plaie, et sans cesse y verser du baume, tel est l'artifice de cette *éloquence*, qui semble vouloir tout adoucir, et qui ne dissimule rien. *Voy.* INSINUATION.

Cette *éloquence* règne avec moins d'artifice dans tous les écrits vertueux qui ont du charme et de l'intérêt. C'est l'*éloquence* du *Télémaque*. Elle n'a point ces mouvements passionnés, qui sont pour l'orateur comme ses forces de réserve, ses machines pour ébranler et renverser les grands obstacles, ou, comme les appelle Cicéron, ses *torches* pour tout embraser, *dicendi faces*. Mais aussi l'*éloquence* n'a-t-elle pas toujours des boulevards à

ruiner, ni un incendie à répandre. Sans exciter dans les esprits ni la terreur, ni la compassion, ni l'indignation, ni la colère, ni la haine, ni l'ardeur du ressentiment, du dépit et de la vengeance, ni les soulèvements de l'orgueil irrité, ni les secrets murmures de l'envie, elle sait nous mener, par des pentes imperceptibles, au but de la persuasion; et cette douce violence qu'elle fait à l'opinion, à l'inclination, à la volonté même, n'en est pas moins inévitable; c'est une plus douce magie, mais dont le charme ôte jusqu'à l'envie de ne pas s'y laisser surprendre, et qui ne laisse ni prévoir ni craindre ses enchantements. Cette *éloquence*, dont le juge même le plus intègre et le plus sage ne se méfie pas assez, cette *éloquence* des syrènes, contre laquelle il ne faut pas moins que les précautions d'Ulysse, tient au moins la seconde place parmi les talents de l'orateur, et met le genre tempéré bien près du genre pathétique et sublime. L'homme pleinement *éloquent* est donc celui qui non-seulement dans différentes causes, mais dans la même cause, sur le même sujet, selon l'effet qu'il veut produire sait employer l'un et l'autre moyen, et les employer à propos.

Ainsi lorsqu'on a dit que l'*éloquence* était dans l'âme, on a dit une vérité; mais on ne l'a dite qu'à demi. L'*éloquence* est dans l'âme comme la force du corps est dans les muscles; mais l'adresse et l'agilité sont pour la force des avantages: l'une lui apprend à se déployer habilement, l'autre avec promptitude; et comme l'athlète bien exercé, qui sait prendre ses temps, choisir ses attitudes, et régler tous ses mouvements, ne perd aucun de ses efforts, tandis qu'un adversaire plus robuste que lui se fatigue et s'épuise en vain, de même l'orateur qui sait ménager ses moyens, les diriger, en faire usage, finit par terrasser celui qui prodigue au hasard et sans réserve tous les siens.

On a dit que l'*éloquence* n'était jamais que momentanée; c'est ce que je ne puis penser. Dans un écrit philosophique où la raison domine, et qui donne rarement lieu au langage du sentiment, plus rarement encore aux mouvements de l'âme, l'*éloquence* n'aura que des moments, j'en conviens. Il est vrai de même que dans l'histoire les traits, les morceaux d'*éloquence*,

ne brillent que par intervalle, et comme des éclairs rapides et brûlants; mais ces traits sont de l'*éloquence*, et ne sont pas l'*éloquence*. Celle-ci est un art comme l'architecture, et son ouvrage est un édifice.

Un ligueur va tuer le cardinal de Retz d'un coup de pistolet. *Ah! malheureux, si ton père te voyait!* lui dit le cardinal; et ces mots, inspirés par le génie de la nécessité, désarment l'assassin. *Misérable! oserais-tu bien tuer Caius Marius?* dit d'un air et d'une voix terribles cet illustre proscrit au Gaulois qui va le frapper; et le Gaulois, épouvanté, s'enfuit en criant, *Je ne puis tuer Caius Marius*. Ainsi, lorsque l'effet de l'*éloquence* doit être soudain et rapide, elle réside dans quelques mots; et c'est alors qu'elle est sublime.

Dérar est mort! s'écriaient les Arabes, éperdus de frayeur d'avoir vu tomber leur général. *Qu'importe que Dérar soit mort?* leur dit Rafi, l'un de leurs capitaines, *Dieu est vivant et vous regarde* : et il les ramène au combat. *Mes enfants, les blancs vous regardent*, disait le marquis de Saint-Pern à Crevelt, en parcourant la ligne des grenadiers de France, exposés au feu du canon ; et aucun d'eux ne remua.

Ce sont là sans doute des traits d'*éloquence*, des mots sublimes, si l'on veut; mais ces mots, ces traits *éloquents*, qui ont suffi quelquefois pour soulever un peuple, pour rallier une armée, pour faire tomber le poignard de la main d'un scélérat, n'auraient pas suffi à Cicéron pour amener le peuple romain à renoncer au partage des terres, ni à Démosthène pour soulever les Athéniens contre Philippe, ni à Massillon pour produire l'effet du sermon du pécheur mourant ou du petit nombre des élus.

Une passion violente se réprime par un mouvement de passion plus violent encore; et ce n'est pas ce que l'*éloquence* a de plus difficile à faire. C'est aux passions sourdes et lâches, comme l'envie et la peur, qu'elle a de la peine à opposer, ou des stimulants assez forts, ou des contrepoisons d'une vertu assez active. C'est pour ranimer des cœurs éteints, pour rendre l'espérance à des âmes rebutées par le malheur, la résolution à des esprits glacés, le courage à des hommes abattus de mollesse; c'est pour faire sentir l'aiguillon de la honte et celui de la gloire à des peu-

ples dont la seule ressource est l'audace et le désespoir; c'est pour tirer un auditoire, une multitude assemblée, d'un état d'indolence, de stupeur ou de léthargie, et la porter à l'instant à de grandes résolutions; c'est pour forcer l'orgueil jaloux à fléchir devant le mérite, et l'envie à lui pardonner, que l'*éloquence* même aura besoin de rassembler toutes ses forces, et ce n'est point avec quelques mots, mais par une longue suite de mouvements, et par une impulsion pareille à celle du torrent qui ébranle et ruine sa digue avant de la renverser, qu'elle peut parvenir à vaincre ces obstacles. Cependant, elle n'est encore aux prises qu'avec la nature, que sera-ce lorsqu'elle aura, non-seulement les passions et les vices du cœur humain à combattre et à surmonter, mais une *éloquence* opposée, insidieuse ou véhémente, qui aura su captiver, ranger de son parti les affections du cœur humain, et ses passions et ses vices? Certes, il est impossible d'imaginer une épreuve où l'art (je ne dis pas assez, car aucun art n'y peut suffire), où le génie et l'art réunis au plus haut degré d'intelligence et de vigueur trouvent mieux à se signaler. Or telles sont dans leur plénitude les fonctions de l'*éloquence*. Et de là vient que l'orateur Antoine, après s'en être fait un modèle intellectuel aussi accompli qu'il avait pu le concevoir, disait n'avoir jamais connu d'hommes pleinement *éloquents*.

Il est donc vrai que dans l'œuvre oratoire, ce talent d'agir à la fois sur les esprits et sur les âmes ne se réduit pas à quelques mots épars, à quelques élans passagers; qu'il consiste à tout disposer pour produire un effet commun, à tout diriger vers un but et vers le but qu'on se propose. Ainsi, que le génie invente les moyens; que l'art, qui n'est que le bon sens éclairé par l'expérience, les distribue et les emploie; que l'esprit et l'âme s'accordent pour faire concourir ensemble tout ce que l'un a de lumières, tout ce que l'autre a de chaleur; que l'insinuation se glisse dans la preuve; que le pathétique l'anime; que la preuve, à son tour et réciproquement, communique sa force au pathétique et donne plus d'accès à l'insinuation: l'œuvre oratoire ne sera plus qu'une machine bien composée, dont toutes les pièces, également finies, étroitement liées, et engrénées l'une dans l'autre, contribueront à exécuter une seule et même action.

Voyez ÉLOQUENCE POÉTIQUE, ORATEUR, PATHÉTIQUE, PREUVE, etc.

ÉLOQUENCE POÉTIQUE. Qui ne connaît pas le plaisir que nous avons à inspirer nos sentiments, à persuader nos opinions, à répandre nos lumières, à multiplier ainsi notre âme? C'est un attrait qui, dans le moral, peut se comparer à celui de la reproduction physique, et peut-être l'un des premiers besoins de l'homme en société. La poésie, dont c'est là l'objet, a donc sa source dans la nature.

Les moyens d'instruire et de persuader sont les mêmes en philosophie, en *éloquence*, en poésie; et ce n'est pas ici le lieu de les examiner.

Il y a cependant un procédé que la philosophie ne connaît pas, que l'*éloquence* ne devrait pas connaître et dans lequel la poésie excelle; c'est l'art de la séduction, l'art de rendre la feinte et le mensonge intéressants et vraisemblables. C'est donc en poésie que l'*éloquence* est une enchanteresse; et l'enchantement qu'elle opère c'est l'illusion et l'intérêt. Ailleurs elle ne cherche à plaire, à émouvoir que pour persuader; ici le plus souvent elle ne persuade qu'afin de plaire et d'émouvoir. A cela près, ses moyens sont les mêmes et du côté de l'illusion et du côté de l'intérêt. La poésie n'est que l'*éloquence* dans toute sa force et avec tous ses charmes. Voyez, dans l'*Iliade*, la harangue de Priam aux pieds d'Achille; dans l'*Énéide*, celle de Sinon; dans Ovide, celle d'Ajax et d'Ulysse; dans Milton, celle de Satan; dans Corneille, les scènes d'Auguste et de Cinna; dans Racine, les discours de Burrhus et de Narcisse au jeune Néron; dans la *Henriade*, la harangue de Potier aux états; celle de Brutus au sénat, dans la tragédie de ce nom; dans *la Mort de César*, celle d'Antoine au peuple, etc. C'est tour à tour le langage de Démosthène, de Cicéron, de Massillon, de Bossuet, à quelques hardiesses près, que la poésie autorise, et que l'*éloquence* elle-même se permet quelquefois.

Si l'on m'accuse de confondre ici les genres, que l'on me dise en quoi diffèrent l'*éloquence* de Burrhus parlant à Néron, dans la tragédie de Racine, et celle de Cicéron parlant à César, dans la péroraison pour Ligarius?

Toute la différence que je vois ici entre l'*éloquence poétique* et l'*éloquence oratoire*, c'est que l'une doit être l'élixir de l'autre. L'importance de la vérité rend l'auditoire patient; au lieu que la fiction n'attache qu'autant qu'elle intéresse. L'*éloquence* du poëte doit donc être plus animée, plus rapide, plus soutenue, que celle de l'orateur. L'un est libre dans le choix, dans la forme de ses sujets, il les soumet à son génie; l'autre est commandé par ses sujets mêmes, et son génie en est dépendant: ainsi, les détails épineux et languissants qu'on pardonne à l'orateur seraient justement reprochés au poëte.

L'*éloquence* du poëte n'est donc que l'*éloquence* exquise de l'orateur, appliquée à des sujets intéressants, féconds, sublimes; et les divers genres d'*éloquence* que les rhéteurs ont distingués, le délibératif, le démonstratif, le judiciaire, sont du ressort de l'art poétique, comme de l'art oratoire; mais les poëtes ont soin de choisir de grandes causes à discuter, de grands intérêts à débattre. Auguste doit-il abdiquer ou garder l'empire du monde? Ptolomée doit-il accorder ou refuser un asyle à Pompée; et s'il le reçoit, doit-il le défendre, doit-il le livrer à César vif ou mort? Attila doit-il s'allier au roi des Français ou à l'empereur des Romains, soutenir Rome chancelante sur le penchant de sa ruine, ou hâter les destins de l'empire français encore au berceau; écouter la gloire, ou l'ambition? Voilà de quoi il s'agit dans les délibérations de Corneille. Si la scène d'Attila est faiblement traitée, au moins est-elle grandement conçue, et l'idée seule en aurait dû imposer à Boileau. La scène délibérative qui mérite le mieux d'être placée à côté de celles que je viens de citer est l'exposition de *Brutus*. Le sénat doit-il recevoir l'ambassadeur de Porsenna, et en l'écoutant doit-il traiter avec l'envoyé du protecteur des Tarquins; ou bien doit-il le refuser, et le renvoyer sans l'entendre? Il n'est point de spectateur dont l'âme ne reste comme suspendue, tandis que de tels intérêts sont balancés et discutés avec chaleur. Ce qui rend encore plus théâtrales ces sortes de délibérations, c'est lorsque la cause publique se joint à l'intérêt capital d'un personnage intéressant, dont le sort dépend de ce qu'on va résoudre; car il faut bien se souvenir que l'intérêt individuel d'homme à homme est le seul qui nous touche vive-

ment Les termes collectifs de peuple, d'armée, de république, ne nous présentent que des idées vagues. Rome, Carthage, la Grèce, la Phrygie, ne nous intéressent que par l'entremise des personnages dont le destin dépend du leur. C'était une belle chose, dans *Inès*, que la scène où l'on délibère si Alphonse doit punir ou pardonner la révolte de son fils; mais il fallait à ce jugement terrible un appareil imposant, et surtout dans les opinions un caractère majestueux et sombre, qui inspirât la crainte des lois et la pitié pour l'âme d'un père. Cette scène, j'ose le dire, était au-dessus des forces de la Motte; c'était à celui qui a peint l'âme d'Alvarez et l'âme de Brutus de traiter cette situation, qui, faute d'*éloquence* et de dignité, n'est ni touchante ni vraisemblable.

On a voulu, je ne sais pourquoi, distinguer en poésie le discours prémédité d'avec celui qui n'est pas censé l'être. L'expression n'a sa vraisemblance que lorsqu'elle est telle que la nature doit l'inspirer dans le moment. Toute la théorie de l'*éloquence* poétique se réduit donc à bien savoir quel est celui qui parle, quels sont ceux qui l'écoutent, ce qu'on veut que l'un persuade aux autres, et de régler sur ces rapports le langage qu'on lui fait tenir.

Mais quelquefois aussi celui qui parle ne veut que répandre et soulager son cœur. Par exemple, lorsque Andromaque fait à Céphise le tableau du massacre de Troie, ou qu'elle lui retrace les adieux d'Hector, son dessein n'est pas de l'instruire, de la persuader, de l'émouvoir: elle n'attend, ne veut rien d'elle. C'est un cœur déchiré qui gémit, et qui, trop plein de sa douleur, ne demande qu'à s'épancher. Rien de plus naturel, rien de plus favorable au développement des passions. Il est un degré où elles sont muettes; mais, avant de parvenir à cet excès de sensibilité qui touche à l'insensibilité même, plus on est ému, moins on peut se suffire; et si l'on n'a pas un ami fidèle et sensible à qui se livrer, on espère en trouver un jour parmi les hommes; on grave ses peines ou ses plaisirs sur les arbres, sur les rochers: on les confie dans ses écrits aux siècles qui sont à naître, et qui les liront quand on ne sera plus: ainsi, par une illusion vaine, mais consolante, on se survit à soi-même, et l'on jouit en idée de l'intérêt qu'on inspirera. C'est ce qui fonde la vraisemblance

de tous les genres de poésie, où l'âme, par un mouvement spontané, dépose ses sentiments les plus cachés, ses affections les plus intimes; et c'est là surtout que les mœurs sont naïvement exprimées: car dans toutes les autres scènes la nature est gênée et peut se déguiser.

Plus la passion tient de la faiblesse, plus il lui est nécessaire de se répandre au dehors; l'amour a plus de confidents que la haine et que l'ambition: celles-ci supposent dans l'âme une force qui lui sert à les renfermer. Achille, indigné contre Agamemnon, se retire seul sur le rivage de la mer; s'il avait aimé Briséis, il aurait eu besoin de Patrocle. Aussi, l'élégie, qui n'est autre chose que le développement de l'âme, préfère-t-elle l'amour à des sentiments plus sérieux et plus profonds; aussi, nos poëtes, qui ont mis au théâtre cette passion, que les Grecs dédaignaient de peindre, ont-ils trouvé dans le trouble, dans les combats, dans les mouvements divers qu'elle excite, une source intarissable de la plus belle poésie. Dans combien de sens opposés le seul Racine n'a-t-il pas vu les plis et les replis du cœur d'un amante? Avec combien de passions diverses il a mêlé celle de l'amour! C'est surtout dans ces confidences intimes qu'il a eu l'art de ménager, c'est là, dis-je, qu'il expose ou prépare l'effet touchant des situations, et qu'il établit sur les mœurs la vraisemblance de la fable. Sans les trois scènes de Phèdre avec Œnone, ce rôle, qui nous attendrit jusqu'aux larmes, eût été révoltant pour nous. Qu'on se rappelle seulement ces vers:

Je me connais, je sais toutes mes perfidies,
Œnone, et ne suis point de ces femmes hardies
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.
Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes:
Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes,
Vont prendre la parole, et, prêts à m'accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser.

C'est là de la vraie *éloquence;* c'est là ce qui gagne les esprits en faveur du coupable odieux à lui-même et tourmenté par ses remords. La fureur jalouse de Phèdre s'irrite par la comparaison

qu'elle fait du bonheur d'Hippolyte et de son amante, avec les maux qu'elle-même a soufferts :

Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux ;
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux ;
Et moi, triste rebut de la nature entière,
Je me cachais au jour, je fuyais la lumière :
La mort est le seul dieu que j'osais implorer.

Et de là cet égarement et ce désespoir qui rendent naturel et supportable le silence qu'elle a gardé sur l'innocence d'Hippolyte. Mais il n'en fallait pas moins pour obtenir grâce ; et la fable d'Euripide, sans l'art de Racine, n'était pas digne du théâtre français.

On a reproché à notre scène tragique d'avoir trop de discours et trop peu d'action : ce reproche bien entendu peut être juste. Nos poëtes se sont engagés quelquefois dans des analyses de sentiments aussi froides que superflues ; mais si le cœur ne s'épanche que parce qu'il est trop plein de sa passion, et lorsque la violence de ses mouvements ne lui permet pas de les retenir, l'effusion n'en sera jamais ni froide ni languissante. La passion porte avec elle, dans ses mouvements tumultueux, de quoi varier ceux du style ; et si le poëte est bien pénétré de ses situations, s'il se laisse guider par la nature, au lieu de vouloir la conduire à son gré, il placera ces mouvements où la nature les sollicite, et laissant couler le sentiment à pleine source, il en saura prévenir à propos l'épuisement et la langueur.

Les réflexions, les affections de l'âme qui servent d'aliments à cette espèce de pathétique, peuvent se combiner, se varier à l'infini. Cependant, comme elles ont pour base un caractère et une situation donnés, le poëte, en méditant sur les sentiments qu'il veut développer, peut y observer quelque méthode, et, dans les circonstances les plus marquées, se donner quelques points d'appui. Je suppose, par exemple, Ariane exhalant sa douleur sur l'infidélité de Thésée. Quel est celui qu'elle aime, à quel excès elle l'a aimé, ce qu'elle a fait pour lui, le prix qu'elle en reçoit, quels serments il trahit, quelle amante il abandonne, en quels lieux, dans quel moment, en quel état il la laisse, quel était son bonheur sans lui, dans quel malheur il l'a plongée,

et de quel supplice il punit tant d'amour et tant de bienfaits ; voilà ce qui se présente au premier coup-d'œil. Que le poëte se plonge dans l'illusion ; à mesure que son âme s'échauffera, tous ces germes de sentiment vont se développer d'eux-mêmes.

Comme c'est là surtout que se manifestent les affections de l'âme, et que les traits les plus déliés, les nuances les plus délicates des caractères se font sentir, cette sorte de scène exige et suppose une profonde étude des mœurs. Les commençants ne demandent pas mieux que de s'épargner cette étude ; et l'exemple du théâtre anglais, encore barbare auprès du nôtre, leur fait donner tout aux mouvements, aux tableaux, et aux situations, c'est-à-dire au squelette de la tragédie. Ainsi, pour éviter la langueur et la mollesse qu'on nous reproche, nous tombons dans un excès contraire, la sécheresse et la dureté. Il est plus facile de sentir que d'indiquer précisément quel est, entre ces deux excès, le milieu que l'on devrait prendre ; mais on le trouvera sans peine si, renonçant à la folle vanité de briller par les détails, l'on se pénètre à fond du sentiment que l'on doit exprimer.

La douleur est de toutes les passions la plus *éloquente*, ou plutôt c'est elle qui rend *éloquentes* toutes les autres passions, et qui attendrit et rend pathétique toute espèce de caractère : douce et tendre, sombre et terrible, plaintive et déchirante, furieuse et atroce, elle prend toutes les couleurs. Du haut de la tribune et du haut de la chaire, elle remue tout un peuple ; du théâtre où elle domine, elle trouble tous les esprits, elle transperce tous les cœurs. Celui qui sait la mettre en scène et faire entendre ses accents n'a pas besoin d'autre langage. *Il ne sait ce qu'il dit*, répétait le philosophe Mairand, en écoutant l'oratorien Vinot, qui le faisait fondre en larmes. Ce n'est pourtant pas ce que j'appelle l'*éloquence* de la douleur : cette *éloquence* pure et sublime est celle que Sophocle, Euripide, Virgile, Ovide, Racine et Voltaire, ont possédée à un si haut point. Je nomme Ovide, parce qu'il est souvent aussi naturel et aussi pénétrant que tous ces grands poëtes. Voyez dans ses *Métamorphoses* (fable de Polyxène) avec quelles gradations ces trois grands caractères de la douleur sont exprimés :

Polyxène, au moment d'être immolée aux mânes d'Achille.

Ulque Neoptolemum stantem, ferrumque tenentem,
Ulque suo vidit figentem lumina vultu ;
Utere jamdudum generoso sanguine, dixit ;
Nulla mora est : aut tu jugulo, vel pectore, telum
Conde meo. (Jugulumque simul pectusque retexit....)
Mors tantum vellem matrem mea fallere posset.
Mater obest, minuitque necis mihi gaudia. Quamvis
Non mea mors illi, verum sua vita gemenda est.
Vos modo, ne stygios adeam non libera manes,
Este procul, si justa peto ; tactuque viriles
Virgineo removete manus. Acceptior illi,
Quisquis is est, quem cæde mea placare paratis ;
Liber erit sanguis. Si quos tamen ultima nostri
Vota movent oris, Priami vos filia regis,
Non captiva rogat : genitrici corpus inemptum
Reddite : neve auro redimat jus triste sepulchri,
Sed lacrymis. Tunc quum poterat, redimebat et auro [1].

Tel est le langage de la douleur noble et tranquille, d'autant plus touchante qu'elle est plus douce ; et c'est le caractère que Cicéron lui donne dans la bouche de Milon.

Hécube, en se précipitant sur le corps sanglant de sa fille.

Nata, tuæ (quid enim superest ?) dolor ultima matris,
Nata, jaces, videoque tuum, mea vulnera, vulnus.
En ne perdiderim quemquam, sine cæde, meorum ?

[1] « Dès qu'elle vit Néoptolème debout, tenant en main le glaive, et les yeux attachés sur les siens : Mon sang est à vous, lui dit-elle ; vous pouvez le verser, rien ne vous arrête ; choisissez de frapper le sein ou la gorge de la victime. A ces mots, elle lui découvre et sa gorge et son sein. Je désirerais seulement, reprit-elle, qu'on pût cacher mon trépas à ma mère : elle seule retient mon âme, et m'ôte la douceur que j'aurais à mourir ; quoiqu'elle ait à gémir, hélas ! moins de ma mort que de sa vie. Pour vous, afin de laisser mes mânes descendre libres aux sombres bords, tenez-vous éloignés ; défendez à vos mains de profaner une victime pure ; elle en sera plus agréable à celui (quel qu'il soit) que vous voulez apaiser par mon sang. Si vous n'êtes pas insensibles aux derniers vœux d'une bouche expirante, c'est la fille du roi Priam, et non pas une esclave, qui vous supplie et vous conjure de livrer son corps à sa mère sans en exiger de rançon. Que ce soit assez de ses larmes pour obtenir de vous le triste droit d'ensevelir sa fille. Tant qu'elle a eu de l'or à vous donner, elle en a racheté les corps de ses enfants. »

Tu quoque vulnus habes ! at te, quia fœmina, rebar
A ferro tutam : cecidisti, et fœmina, ferro !
Totque tuos idem fratres, te perdidit idem,
Exitium Trojæ, nostrique orbator, Achilles.
At postquam cecidit Paridis Phœbique sagittis,
Nunc certe, dixi, non est metuendus Achilles.
Nunc etiam metuendus erat. Cinis ipse sepulti
In genus hoc sœvit : tumulo quoque sentimus hostem.
Æcidæ fœcunda fui .... Modo maxima rerum,
Tot generis, natisque potens, nuribusque, viroque,
Nunc trahor exul, inops, tumulis avulsa meorum,
Penelopæ munus : quæ me data pensa trahentem
Matribus ostendens ithacis, Hœc Hectoris illa est
Clara parens ; hœc est, dicet, Priameia conjux.
Postque tot amissos, tu nunc, quæ sola levabas
Maternos luctus, hostilia busta piasti.
Inferias hosti peperi.... Quis posse putaret
Felicem Priamum, post diruta Pergama, dici ?
Felix morte sua est : nec te, mea nata, peremptam
Aspicit, et vitam pariter regnumque reliquit [1].

Il semble impossible de réunir dans la douleur plus de traits déchirants ; et cette image du malheur le plus accablant n'est rien encore en comparaison de ce qui va suivre.

[1] « O ma fille ! ô dernière douleur de ta mère ! car enfin qu'ai-je encore à craindre et à souffrir ? Ma chère fille, tu n'es plus ! Je vois ta plaie, et je sens rouvrir toutes les plaies de mon cœur. Ai-je perdu quelqu'un des miens que ce n'ait été par le glaive ? Et toi aussi, c'est par le glaive que tu péris ! J'espérais au moins que le fer épargnerait une fille timide et faible ; et c'est encore par le fer que cette fille m'est ravie ! Cet ennemi, ce fléau de Troie, cet Achille, qui a rempli notre maison de deuil, ce même Achille, après avoir donné la mort à tous tes frères, vient aussi te donner la mort. Hélas ! après qu'il fut tombé sous les flèches de Pâris et d'Apollon, je disais : Achille enfin n'est plus à craindre. Achille était à craindre encore. Sa cendre même exerce, du fond de son tombeau, ses fureurs contre mes enfants. Je n'ai été féconde que pour lui. Moi qui naguère me suis vue au comble des grandeurs, environnée d'une famille si nombreuse et si florissante, me voilà traînée en exil, pauvre, arrachée des tombeaux des miens, esclave destinée à cette Pénélope, qui, tandis que mes mains travailleront pour elle, dira aux femmes d'Ithaque : Cette esclave que vous voyez est la mère d'Hector, la veuve de Priam. Après tant de pertes cruelles, tu me restais, ma fille, et tu soulageais mes douleurs. Te voilà immolée à notre barbare ennemi. Je lui ai enfanté des victimes. Qui croirait, hélas ! que Priam, après la ruine de Troie, pût s'appeler heureux ? Il est heureux, il l'est, ma fille, d'être mort assez tôt pour ne pas te voir égorgée, et d'avoir perdu la vie et son empire en même temps. »

Hécube, après avoir reconnu le corps de son fils Polydore, percé de coups et flottant sur les eaux.

Troades exclamant. Obmutuit illa dolore :
Et pariter vocem lacrymasque introrsus obortas
Devorat ipse dolor ; duroque simillima saxo,
Torpet ; et adversa figit modo lumina terra ;
Interdum torvos sustollit ad æthera vultus.
Nunc positi spectat vultum ; nunc vulnera nati,
Vulnera præcipue ; sequeque armat et instruit ira.
Qua simul exarsit, tanquam regina maneret,
Ulcisci statuit ; pœnæque in imagine tota est.
Utque furit catulo lactante orbata leœna,
Signaque nacta pedum, sequitur quem non videt hostem ;
Sic Hecube, postquam cum luctu miscuit iram,
Non oblita animorum, annorum oblita suorum,
Vadit ad artificem diræ Polymnestora cædis,
Colloquiumque petit : nam se monstrare relictum
Velle latens illi, quod nato redderet aurum.
Credidit Odrysius, prædæque assuetus amore
In secreta venit. Cum blando callidus ore,
Tolle moras, Hecube, dixit : da munera nato :
Omne fore illius quod das, quod et ante dedisti ;
Per superos juro. Spectat truculenta loquentem
Falsaque jurantem, lumidaque exæstuat irâ ;
Atque ita correptum captivarum agmine monstrum,
Involat, et digitos in perfida lumina condit,
Exspoliatque genas oculis. Facit ira potentem [1].

L'antiquité n'a rien, à mon avis, de plus *éloquent* que ces trois scènes de douleur ; et j'ai cru devoir les donner pour modèles de l'*éloquence poétique*.

[1] « Les Troyennes jettent des cris ; mais Hécube demeure stupide et muette. La douleur dans son sein dévore en même temps ses larmes et sa voix ; et, semblable à un dur rocher, elle est immobile et glacée. Tantôt les yeux attachés sur l'autre bord, tantôt levant au ciel un regard atroce et terrible, tantôt contemplant d'un œil fixe le corps et les blessures de son fils, et surtout ses blessures, elle s'arme de sa colère et en ramasse toutes les forces. Dès qu'elle se sent embrasée, comme si elle était reine encore, elle résout de se venger, et son âme entière s'attache à l'idée de sa vengeance. Semblable à la lionne à qui l'on a ravi le lionceau qu'elle allaitait, et qui découvre et suit la trace de son ennemi sans le voir, Hécube, après avoir uni sa rage à sa douleur, oubliant ses années et ne se souvenant que de son courage, va trouver Polymnestor,

EMBLÈME. On n'a pas assez nettement distingué le symbole, la devise, et l'*emblème*.

Le symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée; et cette relation est tantôt réelle, tantôt fictive et de convention. La faucille est le symbole des moissons; la balance est le symbole de la justice. *Voyez* SYMBOLE.

La devise est l'expression simple ou figurée du caractère, du génie, de la conduite habituelle d'une personne, d'une famille, d'une nation, d'un corps politique, militaire, civil, littéraire, etc.; et tantôt elle ne s'énonce que par des mots, comme celle du chevalier Bayard, *Sans peur et sans reproche*; tantôt elle joint à ces mots une figure allégorique, dont elle exprime le rapport, comme celle du prince Eugène, un aigle regardant le soleil, avec ces mots, *Natus ad sublimia*, ou comme celle de Maximilien de Béthune, grand-maître de l'artillerie, inventée par Robert Étienne, et le chef-d'œuvre des devises, un aigle portant la foudre, avec ces mots, *Quo jussa Jovis*. *Voyez* DEVISE.

L'*emblème* est un petit tableau qui exprime allégoriquement une pensée morale ou politique, comme lorsqu'on a fait de la Fortune une femme svelte et légère, un pied en l'air, touchant à peine du bout de l'autre pied un point d'une roue ou d'un globe, et tenant dans ses mains un voile enflé par le vent.

On voit par cet exemple que lorsque la pensée est clairement et distinctement exprimée par le tableau, elle peut se passer du secours des paroles, et c'est alors que l'*emblème* est parfait. Telles sont ces deux figures antiques de l'Amour, l'une sur un centaure qu'il a dompté, l'autre sur un char attelé de deux lions qu'il a soumis au frein. Telle est encore, pour exprimer l'en-

l'artisan du meurtre de son fils. Elle demande à lui parler, et dit avoir à lui découvrir un trésor qu'elle destine à cet enfant. Polymnestor l'en croit : attiré par son avarice, il vient lui parler en secret ; et avec une douceur perfide : Ne tardez pas, lui dit-il, de me confier ce dépôt, et soyez sûre que ce nouveau bien, et tout celui que j'ai reçu de vous, lui sera fidèlement rendu. J'en prends à témoin tous les dieux. Comme il prononçait ce parjure, Hécube le regarde d'un œil atroce; son cœur se gonfle, son sang bouillonne ; et avec les Troyennes qui l'accompagnent, se saisissant de lui, elle enfonce ses doigts dans ses yeux perfides, et ne les retire sanglants qu'après les lui avoir arrachés : tant la colère lui a donné de forces. »

vie, l'image d'une femme sèche et hideuse qui ronge des serpents.

Mais lorsque le rapport de l'image à l'idée n'est pas assez sensible, on l'indique par quelques mots, et c'est ce qu'on appelle *lemme*. La figure de Janus à deux visages exprimera distinctement la réunion de la prévoyance et du souvenir, si sous l'*emblème* on met un mot qui éveille l'idée de la prudence. L'imprudence, au contraire, sera visiblement caractérisée dans l'image de la chèvre qui allaite un petit loup, et n'aura pas besoin de *lemme*.

Le mérite du *lemme* est d'être laconique, et de ne jeter qu'un seul trait de lumière sur la figure dont il s'agit d'éclairer le sens; de manière qu'on laisse encore à l'esprit le plaisir d'un travail léger, pour achever d'entendre cette espèce d'énigme ou d'apologue. En effet, l'*emblème* ne diffère de l'énigme qu'en ce qu'il est moins obscur, et ne diffère de l'apologue qu'en ce qu'il est moins développé. L'*emblème* est un apologue dont le sujet peut se peindre aux yeux dans une seule image. Ainsi, dès que l'action de l'apologue est simple et n'a qu'un instant, on peut le réduire en *emblème*. Telle est, par exemple, la fable du serpent qui ronge la lime. Il n'en est pas de même de la fable du *lion* et du rat, ou de la colombe et de la fourmi; parce que l'action a deux moments, et que, si l'on ne peint que l'un des deux, il n'y a plus aucun sens moral. Ainsi nulle action successive ne peut convenir à l'*emblème*; et de là vient qu'il est plus difficile de trouver pour l'*emblème* que pour l'apologue, des sujets dont un esprit juste et délicat soit satisfait. La grande difficulté de l'*emblème*, c'est qu'il doit dire quelque chose d'ingénieux, et ne le dire qu'à demi. Il n'aura plus rien de piquant si la pensée est commune, ou complétement exprimée. Il doit présenter un rapport éloigné, mais juste, et qui mérite d'être aperçu. Rien de plus agréable, par exemple, pour exprimer les douceurs de la paix, que l'image de la colombe faisant son nid dans un casque, ou celle des abeilles y déposant leur miel. L'image du statuaire, le ciseau à la main, effrayé de son propre ouvrage, celle des enfants qui redoutent la chute des boules de savon qu'ils ont soufflées en l'air, ont à la fois cette justesse et cette nouveauté

piquante : le sens en est mystérieux, mais pourtant facile à saisir.

Plus l'objet de l'*emblème* sera noble, plus il donnera d'élévation et de grandeur à la pensée. Ainsi, l'image du dragon qui, planant au milieu des airs, étouffe un serpent dans ses griffes, est l'expression la plus sublime du mérite vainqueur de l'envie.

Mais, lors même que l'image est humble, elle doit avoir sa noblesse, et surtout ne rien présenter de rebutant pour l'imagination.

Une autre qualité très-désirable dans l'*emblème*, c'est que le tableau en soit facile à exécuter, non-seulement par le pinceau, mais par le ciseau et le burin ; et pour cela il faut que l'objet en soit d'une forme distincte, indépendamment des couleurs. Cette règle est prise dans la destination des *emblèmes*, qu'on exécute le plus souvent en gravure ou en bas-relief. Ainsi, rien de confus, de compliqué dans ce petit tableau, rien qu'un trait de crayon ne puisse rendre sensible aux yeux. C'est ce qu'on a le moins observé dans ce nombre infini d'*emblèmes* dont on nous a fait des recueils.

Enfin, l'*emblème* n'est jamais qu'une métaphore qui parle aux yeux ; et pour en bien connaître l'artifice et les règles, soit quant à la justesse, soit pour les convenances, *voyez* IMAGE.

On sait, du reste, que les anciens appelaient *emblèmes* les ornements qu'on ajoutait aux vases, aux lambris, aux colonnes, et qui pouvaient s'en détacher. Cicéron reproche à Verrès d'avoir enlevé les *emblèmes* des vases qu'il avait trouvés en Sicile. C'étaient des festons, des guirlandes, des bas-reliefs en or et en argent. Le sens du mot a été restreint aux figures allégoriques que l'imagination des artistes inventait pour ces ornements.

On appelle aussi, par extension, *emblèmes* les figures allégoriques dont on fait le corps des devises ; et en effet c'est la même espèce d'images, mais relatives dans la devise à un caractère particulier, et dans l'*emblème* à une idée générale. *Voyez* DEVISE.

ÉNIGME et LOGOGRIPHE. L'une et l'autre indique son objet d'une manière obscure. Mais l'objet de l'*énigme* est une chose; celui du *logogriphe* est un mot.

On parle communément avec assez peu d'estime de cette espèce de jeu d'esprit; et il faut convenir que ce n'est pas le meilleur usage qu'on puisse faire de son intelligence. Mais il en est des exercices de l'âme, comme de ceux du corps; quoiqu'ils ne soient pas tous des travaux directement utiles, il n'en est aucun qui ne puisse contribuer à augmenter la souplesse, la vivacité, la force naturelle de l'organe de la pensée. L'esprit par excellence est la faculté d'apercevoir de loin avec promptitude et justesse les divers rapports des idées; or, le jeu de l'*énigme* consiste à proposer, dans une certaine obscurité, un nombre de rapports d'idées à démêler et à saisir; et soit qu'il s'agisse de découvrir quelle est la chose, ou quel est le mot qu'enveloppe l'*énigme*, par cela seul qu'elle met en action la sagacité de l'esprit, elle en exerce l'activité et en aiguise la finesse. L'*énigme* proprement dite est une définition de choses en termes vagues et obscurs, mais qui, tous réunis, désignent exclusivement leur objet commun, et laissent à l'esprit le plaisir de le deviner.

La comparaison, la métaphore, l'allégorie, l'apologue, l'emblème, la devise, le symbole, exercent l'esprit, en lui donnant à saisir un rapport de la figure à l'objet figuré; mais cet exercice est facile. Celui que l'*énigme* propose à la curiosité est plus laborieux; et il faut bien qu'il en soit plus piquant, puisque, sans autre fruit que le succès frivole d'une recherche assez pénible, il y a eu de l'attrait pour les hommes les plus sensés.

L'*énigme*, ainsi que la définition philosophique ou oratoire, doit avoir un objet distinct et ne convenir qu'à lui seul. Mais dans la définition chacun des traits doit avoir sa justesse, sa précision, sa clarté; au lieu que dans l'*énigme* aucun des traits n'a ou ne semble avoir cette relation directe. Ils présentent même à l'esprit des rapports différents, quelquefois opposés, et des idées incompatibles. L'adresse de ce jeu consiste à employer, dans la définition, des mots figurés ou équivoques, qui ne conviennent à une idée commune que par un de leurs sens, et par le plus imperceptible. Ce sont des pièces à plusieurs faces, qui peuvent s'a-

juster et former un ensemble ; mais il s'agit d'apercevoir dans leurs surfaces, bizarrement taillées, le point qui doit les réunir. C'est cette ambiguïté de rapports qui distingue l'*énigme* de la définition et de la description. Or, le moyen de lever l'équivoque, c'est d'examiner dans quels sens tous les mots de l'*énigme* se rapportent les uns aux autres et conviennent au même objet. Mais cette coïncidence une fois aperçue, la définition ou la description doit se trouver exacte et suffisante ; sans quoi le lecteur aura lieu de se plaindre qu'on lui a donné de faux indices, ou qu'on ne lui en a pas assez donné, et qu'on lui a fait chercher péniblement ce qu'il ne devait pas trouver. Il est bon d'avertir les faiseurs d'*énigmes* que leur obligation de définir ou de décrire avec justesse est plus sérieuse qu'ils ne pensent. Nous avons vu tout Paris indigné de ce qu'une *énigme* du Mercure se trouvait n'avoir point de mot.

Afin donc que les règles d'un jeu où la chose du monde la plus importante, la vanité, est compromise, soient bien connues, comparons une *énigme* avec une définition.

Cicéron a défini quelque chose, *Le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la messagère de l'antiquité. Testis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magistra vitæ, nuncia vetustatis.* Est-ce-là une *énigme ?* Non ; parce que tous les traits de l'image sont analogues, et que, sans équivoque et sans ambiguïté, ils s'accordent tous à exprimer la même chose. Quel est *le témoin des temps ?* C'est l'histoire. Quelle est *la lumière de la vérité* dans le même sens ? C'est l'histoire. Quelle est *l'école de la vie ?* C'est l'expérience, et l'histoire qui la transmet. Quelle est *la messagère de l'antiquité ?* C'est bien évidemment l'histoire.

Examinons à présent l'*énigme* qu'on dit être celle du Sphinx. *Quel est l'animal qui le matin marche sur quatre pieds ?* il y en a mille ; *à midi sur deux pieds ?* c'est l'homme ; *sur trois, le soir ?* on n'en connaît aucun. Il s'agit pourtant de trouver celui qui *le matin* est *quadrupède, à midi bipède* et *tripède le soir ;* cela paraît fort difficile. Mais qu'on pense à la métaphore du *matin,* du *midi*, et du *soir* de la vie ; qu'on se souvienne que le *pied* d'une table est un bâton, l'*énigme* est devinée. OEdipe ne fut pas

sorcier ; et l'embarras des Béotiens confirme leur réputation.

Un tour ingénieux pour l'*énigme* est de donner une définition, une description qui clairement convienne à une chose et semble ne convenir qu'à elle ; et d'ajouter qu'il s'agit d'une autre chose que de celle qui se présente à l'esprit, comme dans cette jolie *énigme* de la Motte :

J'ai vu, j'en suis témoin croyable,
Un jeune enfant, armé d'un fer vainqueur,
Le bandeau sur les yeux, tenter l'assaut d'un cœur
Aussi peu sensible qu'aimable.
Bientôt après, le front élevé dans les airs,
L'enfant, tout fier de sa victoire,
D'une voix triomphante en célébrait la gloire,
Et semblait pour témoin vouloir tout l'univers.

Jusque-là il n'y a personne qui ne dise, C'est l'*Amour* ; mais on lit à la fin :

Quel est donc cet enfant dont j'admirai l'audace?
Ce n'était pas l'Amour. Cela vous embarrasse.

Si ce n'est pas l'Amour, qu'est-ce donc? C'est *le ramoneur* : et le portrait n'en est pas moins fidèle.

Il est aisé de voir que ce qui rend ici la surprise encore plus piquante, c'est de trouver tant de ressemblance entre l'Amour et un ramoneur, qu'on ait pu prendre l'un pour l'autre.

Mais sans donner ainsi le change à l'imagination, l'*énigme* est encore agréable lorsqu'après l'avoir mise en activité et promenée en divers sens, elle lui procure le plaisir de la découverte au bout de la recherche. Cette espèce de quête, comme celle du chien de chasse, est dirigée vers son objet par les idées qu'on sème sur la voie; en sorte que si la première nous en détourne par l'équivoque ou l'ambiguïté du rapport, la seconde nous y ramène ; et que de ces erreurs, réciproquement corrigées l'une par l'autre, il se forme comme une route tortueuse qui arrive au but.

L'*énigme* suivante donne l'idée de cet artifice amusant :

Nous sommes deux aimables sœurs,
Qui portons la même livrée

Et brillons des mêmes couleurs.
Sans le secours de l'art l'une et l'autre est parée.
La fraîcheur est dans nous ce qu'on aime le plus.

Voilà qui semble indiquer les deux pommes que les Latins appelaient *sororiantes ;* mais en français ce ne sont pas *deux sœurs*. Je dirai donc ces *deux sœurs* sont les *joues ;* et dans une jeune et jolie femme tout cela leur convient. Mais en continuant de lire, je trouve une singularité qui m'arrête :

Sans marquer entre nous la moindre jalousie,
L'une de nous sans cesse a le dessous,
Et plus souvent encor l'une à l'autre est unie.

Je pense aux mains; mais rien de tout cela ne serait juste à leur égard. Il faut donc achever de lire :

Nous nous donnons toujours, dans ces heureux instants,
De doux baisers très-innocents,
Jusqu'au moment qui nous sépare.
Alors, et cela n'est pas rare,
On voit, pour un *oui*, pour un *non*,
Se détruire notre union;
Mais l'instant qui suit la répare.

Ici l'esprit est absolument détourné de tout ce qui n'est pas le vrai mot de l'*énigme*, et le seul objet auquel tous ces indices réunis puissent convenir, ce sont *les lèvres*.

Si un défaut insoutenable dans l'*énigme* est le manque d'exactitude et de justesse dans les rapports, un autre défaut moins choquant, mais qui émousse le plaisir d'une recherche curieuse, c'est le trop de clarté dans les indications ; et par là pèche cette *énigme*, qui d'ailleurs serait très-bien faite :

Je ne suis rien. J'existe cependant.
Les lieux les plus cachés sont les lieux que j'habite :
Le sage me connaît, et la folle m'évite.
Personne ne me voit; jamais on ne m'entend.
Du sort qui m'a fait naître
La rigoureuse loi
Veut que je cesse d'être
Dès qu'on parle de moi.

Il est, ce me semble, un peu trop aisé d'y reconnaître *le silence.*

Il en est de même de celle-ci, dont la tournure est pourtant le modèle du langage mystérieux :

Je suis le frère de mon père.
Aux monstres des forêts d'abord abandonné,
J'en fus préservé par ma mère ;
Et reçu dans son sein, bientôt je lui donnai
Un enfant à la fois et mon fils et mon frère,
Qui doit lui-même, s'il prospère,
Rendre à son tour fécond le sein dont il est né.

Il est trop clair que cette race de nouveaux OEdipes ce sont *des glands.*

Le *logogriphe* est, comme je l'ai dit, une *énigme* qui donne à deviner, non pas une chose, mais un mot, par l'analyse du mot lui-même.

L'analyse du *logogriphe* est proposée en termes figurés et mystérieux comme la description du sujet de l'*énigme ;* et la curiosité s'y exerce à deviner d'abord chacun des éléments, et ensuite à les rassembler. Ces éléments sont ou les lettres ou les syllabes du mot caché, ou les mots que ce mot renferme, ou les mots que l'on peut former avec les lettres de ce mot, dont les nouvelles combinaisons sont légèrement indiquées.

Un bon *logogriphe* est celui dont le mot a peu d'éléments, qui les désigne sans équivoque, et qui cependant laisse à la pénétration une difficulté piquante :

Pour aller me trouver il faut plus que ses pieds,
Et souvent en chemin on dit sa *patenôtre :*
Mon tout est séparé d'une de ses moitiés ;
La moitié de mon tout sert à mesurer l'autre.
(*Angle-terre.*)

Un *logogriphe* plat et maussade est celui dont les éléments sont faciles à deviner, mais en si grand nombre, que l'esprit se rebute du travail de les réunir.

Il semble que la langue latine se prête mieux que la nôtre à cette décomposition, qui est l'artifice du *logogriphe.*

Si quid dat pars prima mei, pars altera rodit.
(Do-mus.)
Nihil erimus, totas si vis existere partes;
Omnia (scinde caput), lector amice, sumus.
(S-omnia.)
Quem mea præteritis habuerunt mœnia sæclis,
Vatem, si vertas, hoc modo nomen habent.
(Maro, Roma.)
Primum tolle pedem, tibi fient omnia fausta;
Inversum, quid sim dicere nemo potest.
(N-omen.)

Celui-ci est d'autant plus heureux, que le mot *nemo* se présente lui-même en se donnant à deviner. Quelquefois, dans le *logogrighe*, on aide à la lettre, en désignant la chose; et alors il tient de l'*énigme*, comme celui-ci, par exemple :

Je fais presqu'en tous lieux le tourment de l'enfance :
Est-on jeune, on m'oublie; est-on vieux, on m'encense.
Je porte dans mon sein mon ennemi mortel :
Il veut m'anéantir; et mon malheur est tel,
Qu'en le perdant je perds presque toute existence.
Déjà, de mes dix pieds huit sont en sa puissance;
Mais il m'en reste deux, qui, dans le même sens
L'un à l'autre accolés, seront pris pour deux cents.

Le mot est *cathéchisme*, qui renferme *athéisme;* et les deux *cc*, qui en chiffres romains expriment le nombre *deux cents*.

Mais écoutons sur le *logogriphe* un homme à qui rien d'inconnu n'était indifférent. C'est ce même la Condamine qui, après avoir mesuré la méridienne de Quito sur les sommets des Cordillères, suivit le cours de la rivière des Amazones depuis sa source jusqu'à son embouchure, par mille lieues de pays désert; et à qui cette curiosité passionnée qui lui avait fait escalader les murs du jardin du sérail, au plus grand risque de sa vie, aurait fait passer une nuit laborieuse sur une *énigme* dont le mot lui aurait échappé.

C'était à un homme de ce caractère à nous donner la poétique du *logogriphe*. Voici ce qu'il en écrivait, en 1758, à l'auteur du *Mercure de France :*

« Vous devriez bien, mon cher ami, purger *le Mercure* de ces *logogriphes* qui ne sont que la liste d'une partie des mots qui se trouvent dans un mot fort long, et qui ne présentent rien qui invite à les deviner. Si la chose en valait la peine et que je fusse assez désœuvré, je ferais une sortie contre les modernes qui ont avili ce genre, et fait tomber dans le mépris ce qui était en honneur chez les anciens. Voyez la gloire dont se couvrit OEdipe en devinant l'*énigme* du Sphinx; voyez le nom que se fit Ésope par les *énigmes* qu'il devina et celle qu'il fit pour le roi Necténabo.

« Une *énigme* se nomme en latin *griphus*, ou plutôt en grec γριφος; c'est le nom d'une *énigme* sur la chose. On a ensuite imaginé d'en faire une sur le mot, et on l'a nommée λογογριφος.

Mitto tibi NAVEM *prora puppique carentem*,

pour dire *ave*. Cela n'est-il pas bien ingénieux? Celle-là n'est qu'un embryon. Voici le modèle des *logogriphes* latins :

Sume caput, curram; ventrem conjunge, volabo;
Adde pedes, comedes; et sine ventre, bibes.
(Mus-ca-tum.)

« Le père Porée, mon régent de rhétorique, en faisait de fort ingénieux. Ses mots étaient heureusement choisis, c'est une partie de l'art; et il les rendait piquants par des contrastes. Les combinaisons étaient indiquées exactement, ce qui ne laisse pas d'avoir sa difficulté; et chaque combinaison fournissait une nouvelle *énigme*. Je me rappelle que le mot d'un de ses *logogriphes* était *muscipula*. Il y trouvait *mus*, *musca*, *mula*, *lupa*; et faisait d'une souricière l'arche de Noé.

« Mais comme tout va en dégénérant, on a depuis fait des *logogriphes* qui n'en ont que le nom. On s'est avisé de désigner les lettres par leur nombre ordinal 1, 2, 3, ce qui est fort maussade; et pour comble de platitude, au lieu d'une *énigme* sur chaque partie du mot dépecé, on désigne cette portion, ou vaguement, comme *un fruit*, *un oiseau*, *un élément*, *un saint*, etc.; ou on l'indique clairement, comme *le métal à qui tout cède*, pour dire l'*or*; *une maison en l'air artistement pendue*, pour dire

un nid; le *favori de Jupiter,* pour dire *Ganymède ; ce qu'abhorre l'Église, sang,* etc. ; en sorte qu'il n'y a qu'à rassembler les lettres, ayant toutes celles qui composent le mot, et puis avoir la patience d'un capucin, pour épuiser les combinaisons du nombre total des lettres. Quand il y a sept lettres, il n'y a que cinq mille quarante combinaisons. Il m'est arrivé souvent d'avoir toutes les lettres du mot, et jamais de me donner la peine d'en faire un mot. Voilà ce qui fait prendre les *logogriphes* en aversion à tout le monde ; au lieu qu'un *logogriphe* bien fait est une *énigme* qui fait des petits. Vous voyez que je possède la matière à fond. Aussi en ai-je fait depuis trente ou quarante ans une étude sérieuse. »

A cette théorie de l'art, M. de la Condamine ajoutait ce *logogriphe* latin de sa façon, qui est véritablement le chef-d'œuvre d'un maître :

Cortice sub gelido reserant mea viscera flammam.
A capite ad calcem resecare ex ordine membra
Si libeat, varias assumam ex ordine formas :
Spissa viatori jam nunc protenditur umbra ;
Nunc defendo bonos et amo terrere nocentes ;
Mox intrare veto ; sum denus denique et unus.
Unica si desit mihi cauda, silere jubebo.

Silex, qui, par le retranchement successif d'une lettre, donne *ilex, lex, ex, x ;* et *sile*, en n'ôtant que la dernière lettre.

ENTHOUSIASME. En parlant de l'imagination, j'ai donné une idée de l'*enthousiasme* poétique. Je ne ferai ici que la développer et l'étendre à toutes les productions de l'esprit, qui supposent ou une illusion profonde du côté de l'imagination, ou une violente émotion du côté de l'âme. L'*enthousiasme,* dit Plutarque, *était l'effet de cet esprit divin qui s'emparait de la Pythonisse ;* de là l'*enthousiasme* des poëtes qui se prétendaient inspirés.

C'était à l'ode que l'*enthousiasme* semblait appartenir ; et cependant rien de plus rare, même chez les anciens, que des odes où l'imagination et l'âme du poëte soient frappées de ce délire. A peine en trouvons nous un seul exemple dans Pindare ; et les plus belles odes d'Horace, *Cœlo tonantem*, etc., *Delicta majorum*, etc.,

portent plutôt le caractère d'une éloquence véhémente, que de l'ivresse poétique. Il est bien vrai que les images et les mouvements de l'âme s'y succèdent rapidement, mais sans aucun désordre; et dans celles où le poëte affecte du délire, *Justium et tenacem*, etc., *Descende cœlo*, etc., c'est plutôt le délire d'une imagination exaltée, que celui d'une âme profondément émue. Or c'est ici l'espèce d'*enthousiasme* le plus favorable au génie et le plus fécond en beautés.

L'*enthousiasme* dans l'écrivain est donc un délire factice, ou une passion volontaire : un délire lorsque, par l'attention et la contention de l'esprit, on se frappe soi-même de l'image de son objet presque aussi vivement et aussi fortement qu'on le serait de la réalité; une passion lorsqu'en se pénétrant de la situation, du caractère, des sentiments du personnage qu'on fait agir et parler, ou à la place duquel on se met soi-même, on parvient à lui ressembler, comme si on avait pris son âme.

J'ai entendu dire au fameux comédien Garrick, qu'à Londres, à l'hôpital des fous, il avait vu un malheureux père, dont toute la folie consistait à se retracer sans cesse le moment où du haut d'un balcon, en jouant avec son enfant, qu'il tenait dans ses bras, il l'avait laissé tomber dans la rue, et l'avait vu écrasé sous ses yeux. Il croyait le tenir encore; il le pressait contre son sein, le regardait de l'œil le plus tendre, lui souriait, le caressait; et tout à coup, par un tressaillement terrible, exprimant l'action de la chute, il jetait un cri déchirant, et s'abîmait dans sa douleur. Cette pantomime, que le malheureux répétait à toutes les heures, et que Garrick imitait si bien, qu'on n'en pouvait soutenir la vue, nous fait sentir combien l'*enthousiasme* peut ressembler à la folie. Car c'est presque ainsi que le poëte s'affecte de ce qu'il veut feindre; et son *enthousiasme* est pour le moment une affection presque aussi profonde que si la cause en était véritable. Il est ému, saisi, tremblant; son cœur se serre, ses larmes coulent, il frémit d'horreur, il s'enflamme ou de colère ou de vengeance, il se transporte d'indignation, il est suffoqué de douleur; rien de tout ce qui l'environne ne le distrait, ne le détrompe; son âme est toute à son objet; et cette fixité d'idée, cette tension de tous les organes du sentiment occupés d'un

objet unique; cette situation, dis-je, si elle était continue et indépendante de sa volonté, ne serait autre chose que folie ou fureur.

Le peintre Vernet, sur un vaisseau battu d'une horrible tempête, s'étant fait attacher au mât, et, tout occupé à dessiner le mouvement des vagues, leurs replis, leur écume, et les feux de la foudre, qui, à sillons redoublés, déchiraient le sein des nuages, ne cessait de crier à chaque instant: *Ah! que cela est beau!* tandis qu'autour de lui tout frémissait du danger qu'il ne voyait pas. Telle est la préoccupation de l'esprit dans l'*enthousiasme;* celle de l'âme est encore plus forte; et c'est de cette illusion profonde et absorbante que sortent ces grandes pensées, ces mouvements extraordinaires, et pourtant naturels, ces traits inouïs et sublimes dont la vérité nous saisit et nous pénètre, en même temps que leur nouveauté nous étonne, et qui sont les prodiges du génie inventeur.

Telle devait être la situation de l'âme de Milton lorsqu'il faisait dire à Satan, parlant de Dieu: *Il nous a rendus si malheureux que nous n'avons plus à le craindre. Il est le Dieu du bien, et moi, je serai le Dieu du mal.* Il fallait être Satan lui-même par la pensée, pour inventer son imprécation au soleil; il fallait le voir comme réellement sortir de l'abîme enflammé, pour le peindre *élevant son front cicatrisé par la foudre.*

Mais sans parler d'un merveilleux aussi transcendant et aussi rare, il fallait être Camille elle-même pour inventer ses imprécations; Orosmane, pour exprimer les transports de sa jalousie; Hermione, pour s'agiter de ces mouvements tumultueux d'amour, de dépit, de vengeance, et de douce compassion:

Où suis-je? qu'ai-je fait? que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? quel chagrin me dévore?
Errante et sans dessein, je cours dans ce palais:
Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?
Le cruel! de quel œil il m'a congédiée!
Sans pitié, sans douleur au moins étudiée.
Ai-je vu ses regards se troubler un moment?
En ai-je pu tirer un seul gémissement?
Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,

Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes?
Et je le plains encore ! et pour comble d'ennui,
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui!
Je tremble au seul penser du coup qui le menace;
Et prête à me venger, je lui fais déjà grâce!
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux;
Qu'il périsse : aussi bien il ne vit plus pour nous.
Le perfide triomphe et se rit de ma rage;
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage;
Il croit que, toujours faible et d'un cœur incertain,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.
Il juge encor de moi par mes bontés passées,
Mais plutôt le perfide a bien d'autres pensées;
Triomphant dans le temple il ne s'informe pas
Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas;
Il me laisse, l'ingrat ! cet embarras funeste.
Non, non, encore un coup, laissons agir Oreste.
Qu'il meure, puisque enfin il a dû le prévoir,
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
A le vouloir ! Eh quoi ! c'est donc moi qui l'ordonne?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione !
Ce prince, dont mon cœur se faisait autrefois
Avec tant de plaisir redire les exploits,
A qui même en secret je m'étais destinée
Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée!
Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir si loin préparer son trépas,
L'assassiner, le perdre? etc.

On semble avoir dans tous les temps réservé l'*enthousiasme* à la poésie. Mais l'orateur n'a-t-il jamais lui-même aucune illusion à se faire, aucun personnage à revêtir qui ne soit pas le sien? Et lorsque chargé de la cause d'un malheureux, il va exciter en sa faveur l'indignation, la compassion, ou d'un juge, ou de tout un peuple, est-il naturellement assez ému, l'est-il comme il le veut paraître, et n'a-t-il jamais besoin lui-même de se transformer comme le poëte, pour se mettre à la place de son client? La péroraison pour Milon n'est-elle pas une scène aussi artificiellement conçue que celle de Priam aux pieds d'Achille? et pour l'écrire avec tant d'éloquence, n'a-t il pas fallu que Ci-

céron ait su s'affecter, s'émouvoir, se passionner ainsi qu'Homère? Éprouvait-il, dans l'état naturel de son esprit et de son âme, tous les mouvements qu'il exprime? et dans cette supposition si éloquente, où il introduit Milon, s'écriant : « Oui, citoyens, c'est moi qui ai tué Clodius : ses fureurs que nous n'avions pu réprimer ni par nos lois, ni par la sévérité de nos jugements, ce fer et cette main les ont écartées de vos têtes. C'est par moi que le droit, l'équité, les lois, la liberté, la pudeur, l'innocence sont en sûreté dans notre ville, etc. »; lorsque, s'adressant aux choses saintes que Clodius avait violées, il s'écrie : « C'est vous que j'atteste et que j'implore, collines des Albains, bois sacrés, autels antiques et toujours révérés, que sa démence a renversés et détruits, pour élever sur vos ruines les monuments de son luxe insensé; » lorsqu'il met en scène son client, et qu'il le fait parler avec une dignité si touchante, ou qu'il prend lui-même la place de Milon, et semble vouloir se dévouer pour lui : *Nunc me una consolatio sustentat, quod tibi, T. Anni, nullum-a me amoris, nullum studii, nullum pietatis officium defuit. Ego inimicitias potentium pro te appetivi; ego meum sæpe corpus et vitam objeci armis inimicorum tuorum; ego me plurimis pro te supplicem abjeci; bona, fortunas meas, ac liberorum meorum in communionem tuorum temporum contuli. Hoc denique ipso die, si qua vis est parata, si qua dimicatio capitis futura, deposco. Quid jam restat? quid habeo quod dicam, quod faciam pro tuis in me meritis, nisi ut eam fortunam, quæcumque erit tua, ducam meam? Non recuso, non abnuo; vosque obsecro, judices, ut vestra beneficia, quæ in me contulistis, aut in hujus salute augeatis, aut in ejusdem exitio occasura esse videatis :* peut-on dans ces images et dans ces mouvements méconnaître cette action de l'âme sur elle-même, et cette faculté qu'elle a d'exalter ses sentiments et ses pensées, qui est le caractère de l'*enthousiasme*.

Il est bien vrai que dans le poëte il n'a qu'un objet fantastique, et qu'il suppose l'illusion, au lieu que dans l'orateur c'est la réalité, c'est la vérité qui l'anime; mais soit la vérité, soit la feinte, ni l'une ni l'autre ne produiraient dans la pensée et le

sentiment ce degré d'énergie, de chaleur, et de véhémence, sans l'attention profonde que le génie et l'âme donnent à leur objet lorsqu'ils veulent s'en pénétrer.

L'*enthousiasme* est donc volontaire dans l'orateur comme dans le poëte; et l'orateur lui-même a souvent besoin, pour se rendre présente la vérité dans toute sa force, de réaliser, comme le poëte, l'objet de sa pensée, de croire voir ce qu'il ne voit pas, d'animer ce qui ne peut l'être, de revêtir un caractère qui n'est pas le sien, d'emprunter une âme étrangère, en un mot, de se transformer, par un effort d'illusion qui ne diffère plus en rien de l'*enthousiasme* poétique.

Que si l'on veut, pour le mieux concevoir, s'en faire une image familière, on n'aura qu'à se rappeler ce qu'on a cent fois éprouvé soi-même au spectacle. Dans l'illusion où l'on est plongé, on oublie presque absolument tout ce qui pourrait la détruire; on est transporté en idée dans le lieu de la scène, on se croit présent à l'action: ce n'est plus l'actrice et l'acteur que l'on voit, c'est Cléopâtre, Antiochus, Rodogune: on croit même voir le poison dans la coupe; on frémit au moment où Antiochus l'approche de ses lèvres; et ceux qui, comme les enfants, ont l'imagination plus vive, sont prêts à lui crier que la coupe est empoisonnée. La même chose à peu près arrive autour de la chaire d'un orateur, lorsque, par des figures hardies et frappantes, il rend comme présent aux yeux quelque vérité redoutable. Lorsque Massillon prêcha pour la première fois son fameux sermon du petit nombre des élus, il y eut un endroit, dit Voltaire, où un transport de saisissement s'empara de tout l'auditoire; presque tout le monde se leva à moitié par un mouvement involontaire; le murmure d'acclamation et de surprise fut si fort, qu'il troubla l'orateur.

Or cette préoccupation presque absolue de la pensée, cette émotion profonde des esprits et de l'âme, que vous cause l'impression de la vérité que le poëte représente, ou de la vérité que l'orateur exprime, supposez-la dans le poëte, dans l'orateur lui-même, au moment qu'il compose et qu'il s'est pénétré de son objet; c'est ce dernier degré d'illusion que l'on appelle *enthousiasme;* et il s'opère à peu près de même. Car on

peut alors considérer l'imagination de l'auteur comme le théâtre où le tableau se peint, où l'action se représente ; et son âme, comme le spectateur qui se livre à l'illusion et qui s'affecte vivement des passions qui animent la scène. Ainsi, dans ces moments, l'homme de génie est comme double ; et il ressemble au sculpteur de la fable, à la fois trompeur et trompé.

On appelle aussi *enthousiasme* le délire ou la passion véritable qui se communique d'un homme à l'autre, et quelquefois à tout un peuple, lorsqu'une imagination exaltée se rend maîtresse des esprits, et qu'ils sont violemment émus des tableaux qu'elle leur présente ; et on le dit également des effets de l'erreur, et de ceux de la vérité, plus souvent même de l'erreur, parce que le mensonge a plus souvent recours à l'éloquence passionnée. Mahomet a fait des enthousiastes, Socrate n'en fit point. De grands exemples ou de grandes leçons inspirent pourtant quelquefois l'*enthousiasme* de la vertu et de la gloire. L'esprit de la secte stoïque fut l'*enthousiasme* de la vertu. Le génie de l'ancienne Rome fut l'*enthousiasme* de la patrie.

ENTR'ACTE. On appelle ainsi l'intervalle qui dans la représentation d'une pièce de théâtre en sépare les actes, et donne du relâche à l'attention des spectateurs.

Chez les Grecs, le théâtre n'était presque jamais vide : l'intervalle d'un acte à l'autre était occupé par les chœurs.

Un des plus précieux avantages du théâtre moderne, c'est le repos absolu de l'*entr'acte*. De toutes les licences qu'on est convenu d'accorder aux arts, pour leur faciliter les moyens de plaire, c'est peut-être la plus heureuse et celle dont on est le mieux dédommagé.

Observons d'abord que l'*entr'acte* n'est un repos que pour les spectateurs, et n'en est pas un pour l'action. Les personnages sont censés agir dans l'intervalle d'un acte à l'autre ; et tandis qu'en effet l'acteur va respirer dans la coulisse, il faut qu'on le croie occupé. Ainsi le poëte, dans le plan de la pièce, en divisant son action, doit la distribuer de façon qu'elle continue d'un acte à l'autre et que l'on sache où que l'on suppose ce qui se

passe dans l'intervalle ; à peu près comme un architecte dispose dans son plan les vides et les pleins, ou plutôt comme un peintre habile dessine tout le corps qui doit être à demi voilé.

Rien de plus simple que cette règle ; et on la néglige souvent.

Il est aisé de sentir à présent quelle est la facilité que l'*entr'acte* donne à l'action, soit du côté de la vraisemblance, soit du côté de l'intérêt.

Il y a dans la nature une infinité de choses dont l'exécution est impossible sur la scène, et dont l'imitation manquée détruirait toute illusion. C'est dans l'*entr'acte* qu'elles se passent : le poëte le suppose, le spectateur le croit.

L'action théâtrale a souvent des longueurs inévitables, des détails froids et languissants, dont on ne peut la dégager ; et le spectateur, qui veut être continuellement ému ou agréablement occupé, ne redoute rien tant que ces scènes stériles. Il veut pourtant que tout arrive comme dans la nature, et que la vraisemblance amène l'intérêt : or le poëte les concilie, en n'exposant aux yeux que les scènes intéressantes, et en dérobant dans l'*entr'acte* toutes celles qui languiraient.

Enfin, par la même raison que l'on doit présenter aux yeux tout ce qui peut contribuer à l'effet que l'on veut produire, lequel, soit dans le pathétique, soit dans le ridicule, est toujours le plaisir d'être ému ou d'être amusé, on doit dérober à la vue tout ce qui nous déplaît ou ce qui nous répugne ; car l'impression du tableau étant beaucoup plus forte que celle du récit nous rend plus cher ce qui nous flatte, mais aussi plus odieux ce qui nous blesse. Or le poëte, qui doit prévoir et l'un et l'autre effet, jettera dans l'*entr'acte* ce qui a besoin d'être affaibli ou voilé par l'expression, et présentera sur la scène ce qui doit frapper vivement.

Un avantage encore attaché à l'*entr'acte*, c'est de donner aux événements qui se passent hors du théâtre un temps idéal un peu plus long que le temps réel du spectacle. Comme le mouvement mesure la durée, celle d'une action présente aux yeux ne peut nous échapper ; au lieu que d'une action absente, et dont nous ne sommes plus occupés, nous ne comptons point les moments. Voilà pourquoi nous pouvons accorder à ce qui se passe

hors de la scène un temps moral beaucoup plus long que l'intervalle d'un acte à l'autre ; mais cette licence suppose ce que j'ai dit ailleurs, que l'on regardera l'*entr'acte* comme une absence totale de l'action, et même du lieu de l'action.

La première convention faite en faveur de l'art dramatique a été que le spectateur serait censé absent ; car imaginer que le public est assemblé dans une place, et qu'il voit de là ce qui se passe dans le cabinet d'Auguste ou dans le sérail du sultan, c'est une absurdité puérile ; il faut pour cela supposer un des quatre murs abattus ; et alors même, le moyen d'imaginer que l'acteur, étant vu ne verrait pas de même, et agirait comme s'il était seul ?

Le spectateur n'est donc présent à l'action que par la pensée, et le spectacle n'est supposé se passer que dans son esprit. Cette hypothèse était sans doute une chose hardie à proposer, si on l'eût proposée ; mais comme elle était indispensable, on en est convenu même sans le savoir.

Ce n'est donc rien proposer de nouveau, que de vouloir qu'à la fin de chaque acte l'idée du lieu disparaisse, et que notre illusion détruite nous rende à nous-mêmes en un lieu totalement distinct de celui de l'action ; en sorte, par exemple, qu'au spectacle de *Cinna*, quand les acteurs sont sur la scène, nous soyons en esprit à Rome, et que, l'acte fini, l'illusion cessante, nous nous retrouvions à Paris. Ces mouvements de la pensée sont aussi aisés que rapides, et l'instant de lever et de baisser la toile les produit naturellement.

Cela posé, la conséquence immédiate et nécessaire qu'on en doit tirer, c'est que la toile, qui détruit l'enchantement du spectacle, devrait tomber toutes les fois que le charme est interrompu. Ne fût-ce même que pour cacher le besoin qu'on a quelquefois de baisser la toile, il serait à souhaiter qu'on la baissât toujours dès qu'un acte serait fini ; l'illusion y gagnerait ; les moyens de la produire seraient plus simples et en plus grand nombre ; on ne verrait plus ce jeu des machines, qui n'est plus étonnant, et qui devient risible quand le mouvement est manqué ; on ne verrait plus des valets de théâtre venir ranger ou déranger les siéges du sénat romain ; l'œil et l'oreille ne seraient pas en contradiction, comme lorsqu'on entend des violons jouer un menuet près des

tentes d'Agamemnon ou à la porte du Capitole, et le coup-d'œil d'un changement subit de décoration serait réservé pour le spectacle du merveilleux. *Voy.* ACTE, UNITÉS.

ÉPIGRAMME. Un mérite essentiel à presque tous les poëmes, c'est de ménager à l'esprit le plaisir de la surprise; et après avoir piqué sa curiosité et suspendu plus ou moins son attente, leur succès est de le laisser agréablement satisfait. Or, selon que l'objet de la curiosité est plus ou moins intéressant, l'attente peut être plus ou moins longue, et la solution plus ou moins éloignée: telle est, depuis l'épopée jusqu'à l'*épigramme*, la mesure commune de l'étendue que chaque poëme peut avoir.

Dans l'*épigramme*, la curiosité n'étant que de savoir où aboutira le récit d'un fait simple, ou l'énoncé d'une première idée, l'attention n'est susceptible que d'un moment de patience: ainsi l'*épigramme* est, de sa nature, le plus petit de tous les poëmes. Son cercle est à peu près celui que les anciens donnaient à la période, dont l'artifice était aussi de tenir l'esprit en suspens jusqu'à l'entière révolution qu'ils faisaient faire à la pensée.

L'*épigramme* a donc, comme les grands poëmes, une espèce de nœud et une espèce de dénoûment, ou du moins un avant-propos qui excite l'attention, et une solution imprévue qui décide l'incertitude; et, comme les grands poëmes, tantôt elle se dénoue sans péripétie, c'est-à-dire par une suite naturelle de la pensée; tantôt avec péripétie, c'est-à-dire par une révolution inattendue dans le sens.

Monsieur l'abbé et monsieur son valet
Sont faits égaux tous deux comme de cire.
L'un est grand fou, l'autre petit follet;
L'un veut railler, l'autre gaudire et rire;
L'un boit du bon, l'autre ne boit du pire.
Mais un débat le soir entre eux s'émeut;
Car maître abbé toute la nuit ne veut
Être sans vin, que sans secours ne meure;
Et son valet jamais dormir ne peut,
Tandis qu'au pot une goutte en demeure. (MAROT.)

Voilà une *épigramme* qui va droit à son but. En voici une qui se replie en sens contraire :

De nos rentes, pour nos péchés,
Si les quartiers sont retranchés,
Pourquoi s'en émouvoir la bile ?
Nous n'aurons qu'à changer de lieu :
Nous allions à l'Hôtel de Ville,
Et nous irons à l'Hôtel-Dieu. (CALLIÈRES.)

On sent que lorsque l'*épigramme* vise d'un côté et tire de l'autre, par exemple, lorsqu'elle commence par la louange et finit par la satire, le trait en est plus imprévu. Mais l'*épigramme* directe a une autre ruse pour déguiser son intention : c'est de prendre un air sérieux lorsqu'elle veut être plaisante; un air simple et naïf lorsqu'elle veut être fine ou délicate; un air de bonté, de douceur, lorsqu'elle veut être maligne ou mordante.

Petits auteurs d'un fort mauvais journal,
Qui d'Apollon vous croyez les apôtres,
Pour Dieu tâchez d'écrire un peu moins mal,
Ou taisez-vous sur les écrits des autres.
Vous vous tuez à chercher dans les nôtres
De quoi blâmer, et l'y trouvez très-bien :
Nous, au rebours, nous cherchons dans les vôtres
De quoi louer, et nous n'y trouvons rien.
(ROUSSEAU.)

C'est le ton de modestie et de simplicité qui fait le sel de cette *épigramme*. Il en est de même de l'air de prud'homie et de réserve qui se montre dans celle-ci :

Un doux nenni, avec un doux sourire,
Est tant honnête ! il le vous faut apprendre.
Quand est d'oui, si veniez à le dire,
D'avoir trop dit je voudrais vous reprendre :
Non que je sois ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruit dont le désir me poinct ;
Mais je voudrais qu'en le me laissant prendre,
Vous me dissiez : Non, vous ne l'aurez point.
(MAROT.)

C'est surtout par ce tour artificieux que l'*épigramme* diffère

du madrigal, qui ne déguise rien, mais qui tout naturellement a l'air de ce qu'il est, galant, délicat, ingénieux; et qui, lors même qu'il est fin, ne dissimule point l'intention de l'être. Le même sujet traité des deux façons va faire sentir ces nuances.

Amour trouva celle qui m'est amère ;
Et j'y étais, j'en sais bien mieux le conte.
Bonjour, dit-il, bonjour, Vénus, ma mère;
Puis tout à coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la rougeur au visage lui monte,
D'avoir failli honteux Dieu sait combien!
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte :
Plus clairvoyants que vous s'y trompent bien.

(MAROT.)

C'est là, ce me semble, le sel le plus fin, le plus délicat de l'*épigramme*, mais sous une apparence de simplicité qui le rend plus piquant encore. Voici au contraire le tour galant et spirituel du madrigal :

L'autre jour l'enfant de Cythère,
Sous une treille à demi gris,
Disait, en parlant à sa mère :
Je bois à toi, ma chère Iris.
Vénus le regarde en colère.
Maman, calmez votre courroux :
Si je vous prends pour ma bergère,
J'ai pris cent fois Iris pour vous.

Mais, sans même employer la dissimulation, l'*épigramme* a souvent, dans l'adresse du tour et dans la finesse du trait, le moyen de causer une surprise agréable. Marot me semble à cet égard le plus ingénieux des poëtes *épigrammatiques*, tant par la singularité que par la variété de ses petits desseins :

Anne, ma sœur, d'où me vient le songer
Qui, toute nuit, par devers vous me mène?
Quel nouvel hôte est venu se loger
Dedans mon cœur, et toujours s'y pourmène?
Certes je crois, et ma foi n'est pas vaine,
Que c'est un dieu. Me vient-il consoler?

Ah ! c'est l'Amour ; je le sens bien voler.
Anne, ma sœur, vous l'avez fait mon hôte ;
Et le sera, me dût-il affoler,
Si celle-là qui l'y mit ne l'en ôte.

Dès que m'amie est un jour sans me voir,
Elle me dit que j'en ai tardé quatre.
Tardant deux jours, elle dit ne m'avoir
Vu de quatorze, et n'en veut rien rabattre ;
Mais pour l'ardeur de mon amour abattre,
De ne la voir j'ai raison apparente :
Voyez, amants, notre amour différente :
Languir la fais quand suis loin de ses yeux ;
Mourir me fait quand je la vois présente :
Jugez lequel vous semble aimer le mieux.

Voilà des modèles de la grâce la plus naïve et du naturel le plus fin ; et c'est encore ce tour de finesse et de naïveté piquante qui aiguise en *épigramme* un madrigal, qui sans cela ne serait que galant :

Qui cuiderait déguiser Isabeau
D'un simple habit, ce serait grand simplesse ;
Car au visage a ne sais quoi de beau
Qui fait juger toujours qu'elle est princesse.
Soit en habit de chambrière ou maîtresse,
Soit en drap d'or entier ou découpé,
Soit son gent corps de toile enveloppé,
Toujours sera sa beauté maintenue ;
Mais il me semble (ou je suis bien trompé)
Qu'elle serait plus belle toute nue.

Cependant l'*épigramme* va souvent à son but avec tant de vitesse, que le mot suit immédiatement l'énoncé, de manière que la flèche part aussitôt que l'arc est tendu :

Semper pauper eris, si pauper es, Æmiliane :
Dantur opes nullis nunc, nisi divitibus. (MART.)

Dimidium donare Lino quam credere totum
Qui mavult, mavult perdere dimidium. (MART.)

Alors le trait n'est imprévu que par sa singularité ou par sa subtilité même.

Mais ce que l'*épigramme* a de piquant n'est pas toujours un trait d'esprit du poëte; c'est bien souvent un mot cité au bout d'un petit conte; et ce mot, au lieu d'être spirituel, est quelquefois une bêtise, mais une bêtise plaisante :

Offrez à Dieu votre incrédulité,

ou une naïveté risible, comme de la jeune épousée :

Je ne vous ai pas mords aussi;

ou du paysan à l'homme de cour :

C'est que je les faisons nous-mêmes;

ou du cordelier de Rousseau :

J'aimerais mieux pour le bien de mon âme, etc.;

ou de ce juge qu'étourdissait le bruit :

Huissier, qu'on fasse silence,
Dit en tenant audience
Un président de Bauge :
C'est un bruit à tête fendre.
Nous avons déjà jugé
Dix causes sans les entendre.

Lorsque l'*épigramme* n'est qu'un trait de satire générale et sans allusion, elle est innocente :

A voir la splendeur peu commune
Dont un faquin est revêtu,
Dirait-on pas que la fortune
Veut faire enrager la vertu?

Lorsqu'elle est personnelle et ne fait que pincer le ridicule, elle est encore permise, surtout si on ne l'emploie qu'en arme défensive; car c'est l'aiguillon de l'abeille.

Lorsqu'elle est mordante il est rare qu'elle ne soit pas odieuse; et si à la diffamation elle joint la calomnie, elle est atroce. L'écrivain qui en fait son talent ressemble trop à un chien enragé pour ne pas mériter d'être traité de même.

Autant le talent de tourner une *épigramme* injurieuse est commun, vil et méprisable; autant celui de rendre un éloge piquant,

par un tour *épigrammatique*, est rare, exquis et précieux. Un chef-d'œuvre en ce genre est cette *épigramme* grecque, si bien traduite par Voltaire :

Oui, je me montrai toute nue
Au dieu Mars, au bel Adonis,
A Vulcain même, et j'en rougis;
Mais Praxitèle ! où m'a-t-il vue !

Le plus naturel, le plus naïf de nos poëtes en ce genre, et par-là même celui de tous qui a mis le plus de sel et de finesse dans la louange, c'est encore le vieux Marot. Ce n'est pas qu'il ait fait un grand nombre de ces *épigrammes* heureuses ; mais lorsqu'il y réussit, il y excelle ; et lors même qu'il ne satisfait pas un goût délicat, il l'éclaire, en indiquant toujours comment on fera mieux que lui.

Une allusion juste, amenée par la ressemblance des noms, est dans le style une grâce de plus, surtout dans l'*épigramme :*

Ce plaisant val que l'on nommait Tempé,
Dont mainte histoire est encore embellie,
Arrosé d'eau, si doux, si attrempé,
Sachez que plus il n'est en Thessalie :
Jupiter roi, qui les cœurs gagne et lie,
L'a de Thessale en France remué,
Et quelque peu son nom propre mué ;
Car, pour Tempé, veut qu'Estampes s'appelle.
Ainsi lui plaît, ainsi l'a situé,
Pour y loger de France la plus belle.

Et quoiqu'un simple jeu de mots ne soit jamais qu'un badinage assez frivole, il me semble que dans l'*épigramme* il est permis plus que partout ailleurs, s'il est aussi joliment employé que dans celle-ci, pour une demoiselle qui s'appelait *la Roue :*

Peintres experts, votre façon commune
Changer vous faut, plutôt hui que demain :
Ne peignez plus une roue à fortune;
Elle a d'Amour pris le dard inhumain.
Amour aussi a pris la roue en main,
Et des mortels par ce moyen se joue.

Oh! l'homme heureux qui, de l'enfant humain,
Sera poussé au-dessus de la roue!

Rousseau, en imitant Marot, l'a surpassé du côté du goût, de la précision, de la correction du style; mais la facilité, la simplicité, la grâce naïve, qui est celle de ce style, sont des dons naturels qui ne s'imitent point. Après Marot, la Fontaine est le seul qui les ait eus dans un haut degré; et c'est dans un degré si haut, qu'en laissant son modèle loin au-dessous de lui, il a presque interdit à ses imitateurs toute espérance de l'atteindre.

ÉPITAPHE. C'est communément un trait de louange, ou de morale, ou de l'une et de l'autre.

L'*épitaphe* de cet homme si grand et si simple, si vaillant et si humain, si heureux et si sage, auquel l'antiquité pourrait tout au plus opposer Scipion et César, si le premier avait été plus modeste, et le second moins ambitieux; cette *épitaphe*, qui ne se trouve plus que dans les livres,

Turenne a son tombeau parmi ceux de nos rois, etc.

fait encore plus l'éloge de Louis XIV que celui de M. de Turenne.

Celle d'Alexandre, que gâte le second vers, et qu'il faut réduire au premier,

Sufficit huic tumulus, cui non sufficerat orbis,

est un trait de morale plein de force et de vérité : c'est dommage qu'Aristote ne l'ait pas faite par anticipation, et qu'Alexandre ne l'ait pas lue.

Le même contraste est vivement exprimé dans celle de Newton :

Isaacum Newton,
Quem immortalem
Testantur tempus, natura, cœlum,
Mortalem hoc marmor
Fatetur.

Mais ce contraste, si humiliant pour le conquérant, n'ôte rien à la gloire du philosophe. Qu'un être avec des ressorts fragiles,

des organes faibles et bornés, calcule les temps, mesure le ciel, sonde la nature; c'est un prodige. Qu'un être haut de cinq pieds, qui ne fait que de naître et qui va mourir, dépeuple la terre pour se loger, et s'y trouve encore à l'étroit, c'est un petit monstre.

Du reste, cette idée a été cent fois employée par les poëtes. Voyez, dans les *Catalectes*, l'*épitaphe* de Scipion-l'Africain, celle de Cicéron, celle d'Anténor. Voyez Ovide sur la mort de Tibulle, Properce sur la mort d'Achille, etc.

Les Anglais n'ont mis sur le tombeau de Dryden que ce mot pour tout éloge :

Dryden.

et les Italiens sur le tombeau du Tasse :

Les os du Tasse.

Il n'y a guère que les hommes de génie qu'il soit possible de louer ainsi.

Parmi les *épitaphes* épigrammatiques, les unes ne sont que naïves et plaisantes, les autres sont mordantes et cruelles. Du nombre des premières est celle-ci, qu'on ne croirait jamais avoir été faite sérieusement, et qu'on a vue cependant gravée dans une de nos églises :

Ci gît le vieux corps tout usé
Du lieutenant civil rusé, etc.

Lorsque la plaisanterie ne porte que sur un léger ridicule, comme dans l'exemple précédent, et que l'objet en est indifférent, on la pardonne, l'on en peut rire; mais les *épitaphes* insultantes et calomnieuses, telles que la rage en inspire trop souvent, sont de tous les genres de satire le plus noir et le plus lâche. Il y a quelque chose de plus infâme que la calomnie; c'est la calomnie contre les morts. L'expression des anciens, *troubler la cendre des morts*, est trop faible. Le satirique qui outrage un homme qui n'est plus ressemble à ces animaux carnassiers qui fouillent dans les tombeaux pour se repaître de cadavres. *Voyez* SATIRE.

Quelquefois l'*épitaphe* n'est que morale, et n'a rien de person-

nel : telle est celle de Jovianus Pontanus, qui n'a point été mise sur son tombeau :

Servire superbis dominis,
Ferre jugum superstitionis
Quos habes caros sepelire,
Condimenta vitæ sunt.

L'*épitaphe* à la gloire d'un mort est de toutes les louanges la plus noble et la plus pure, surtout lorsqu'elle n'est que l'expression naïve du caractère et des actions d'un homme de bien. Les vertus privées ont droit à cet hommage, comme les vertus publiques ; et les titres de *bon parent*, de *bon ami*, de *bon citoyen*, méritent bien d'être gravés sur le marbre. C'est un doux emploi du talent, que de graver sur la tombe d'un ami ou d'un bienfaiteur quelques mots d'éloge et de regrets ; et si la plume d'un homme de lettres doit lui être bonne à quelque chose, c'est à ne pas mourir ingrat ; mais la reconnaissance fait en eux, parce qu'elle est noble, ce que l'espoir des récompenses n'eût jamais fait, parce qu'il est bas et servile. On a remarqué que *le tombeau du duc de Marlborough était encore sans épitaphe ;* le prix proposé justifie et rend vraisemblable la stérilité des poëtes anglais. Devant une place assiégée, un officier français fit proposer aux grenadiers une somme considérable pour celui qui le premier planterait une fascine dans un fossé exposé à tout le feu des ennemis ; aucun des grenadiers ne se présenta. Le général, étonné, leur en fit des reproches : *Nous nous serions tous offerts*, lui dit l'un de ces braves soldats, *si l'on n'avait pas mis cette action à prix d'argent.* Il en est des bons vers comme des actions courageuses. *Voy.* ÉLOGE.

Quelques auteurs ont fait eux-mêmes leur *épitaphe*. Celle de la Fontaine, modèle de naïveté, est connue de tout le monde. Il serait à souhaiter que chacun fît la sienne de bonne heure, qu'il la fît la plus flatteuse qu'il serait possible, et qu'il employât toute sa vie à la mériter.

Lorsque, dans l'article ALLÉGORIE, j'ai cité l'*épitaphe* qu'un imprimeur de Boston avait faite pour lui-même, je ne savais pas que je parlais de l'illustre M. Franklin, de cet homme qui,

heureusement pour sa patrie, a vécu assez pour être l'instrument de la grande révolution qui vient de la mettre en liberté.

ÉPITHÈTE. En éloquence et en poésie on appelle *épithète* un adjectif, sans lequel l'idée principale serait suffisamment exprimée, mais qui lui donne ou plus de force, ou plus de noblesse, ou plus d'élévation, ou quelque chose de plus fin, de plus délicat, de plus touchant, ou quelque singularité piquante, ou une couleur plus riante et plus vive, ou quelque trait de caractère plus sensible aux yeux de l'esprit.

Un adjectif sans lequel l'idée serait confuse, incomplète ou vague, et qui ne fait que l'éclaircir, la décider, la circonscrire, n'est donc pas ce qu'on entend par une *épithète*. Ainsi, lorsqu'on dit, par exemple, *L'homme juste est en paix avec lui-même et avec les autres; L'homme sage est libre dans les fers, juste* et *sage* sont des adjectifs, mais ne sont pas des *épithètes*. Celles-ci sont dans le langage oratoire et poétique, comme sont, dans l'usage de la vie, ces biens surabondants, et dont Voltaire a dit :

Le superflu, chose très-nécessaire.

Mais ce luxe d'expression a ses bornes tout comme l'autre; et une *épithète* qui dans le style ne contribue à donner à la pensée ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grâce, est un mot parasite : *obstat quidquid non adjuvat;* c'est un principe universel, qu'il ne faut jamais perdre de vue dans l'usage des *épithètes*. Lorsqu'elles sont froides ou surabondantes, elles ressemblent à ces bracelets et à ces colliers qu'un mauvais peintre avait mis aux Grâces.

Quelques exemples vont faire distinguer les *épithètes* bien ou mal employées.

Description du lit du trésorier de la Sainte-Chapelle, dans le Lutrin.

Dans le réduit *obscur* d'une alcove *enfoncée*,
S'élève un lit de plume *à grands frais amassée*.
Quatre rideaux *pompeux*, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.

Là, parmi les douceurs d'un *tranquille* silence,
Règne sur le duvet une *heureuse* indolence.
C'est là que le prélat, muni d'un déjeûner,
Dormant d'un *léger* somme, attendait le dîner.
La jeunesse *en sa fleur* brille sur son visage :
Son menton sur son sein descend à double étage;
Et son corps, *ramassé* dans sa *courte* grosseur,
Fait gémir les coussins sous sa *molle* épaisseur.

Dans ce modèle de la versification française, on voit qu'aucune des *épithètes* que j'indique n'était absolument nécessaire au sens, mais qu'il n'y en a pas une qui n'ajoute à l'image.

Récit de la mort d'Hippolyte, dans la tragédie de Phèdre.

Ses *superbes* coursiers, qu'on voyait autrefois,
Pleins d'une ardeur si noble, obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant *et la tête baissée*,
Semblaient se conformer à sa *triste* pensée.
Un *effroyable* cri, sorti du sein des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos;
Et du sein de la terre une voix *formidable*
Répond, en gémissant, à ce cri *redoutable*.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé;
Des coursiers *attentifs* le crin s'est hérissé.
Cependant sur le dos de la plaine *liquide*
S'élève à gros bouillons une montagne *humide*.
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monstre *furieux*.
Son front *large* est armé de cornes *menaçantes*.
Tout son corps est couvert d'écailles *jaunissantes*.
Indomptable taureau, dragon *impétueux*,
Sa croupe se recourbe en replis *tortueux*.

Parmi les *épithètes* dont ces vers sont remplis, les unes sont nécessaires, comme *liquide* et *humide*, sans lesquelles *plaine* et *montagne* ne diraient rien; ce ne sont là que des adjectifs; les autres, moins indispensables, ne laissent pas de tenir encore au caractère de l'image et de la situation, comme *triste*, *pensif*, l'œil *morne*, la tête *baissée*, des coursiers *attentifs*, un monstre *furieux*; les autres sont surabondantes, comme *larges*, *mena-*

çantes, *jaunissantes*, *impétueux*, et *tortueux*. Mais celles-ci donnent encore plus de couleur et de force au tableau ; et dans une description épique, il est incontestable qu'elles feraient beauté. C'est ainsi que Virgile a peint les deux serpents qui vont étouffer Laocoon et ses enfants :

. . . . . Immensis *orbibus angues*
Incumbunt pelago, pariterque ad littora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, *jubæque*
Sanguineæ *exsuperant undas ; pars cætera pontum*
Pone legit, sinuatque immensa *volumine terga.*
Fit sonitus spumante *salo : jamque arva tenebant,*
Ardentes*que oculos*, suffecti sanguine et igni,
Sibila *lambebant linguis* vibrantibus *ora.*

Et puisqu'il s'agit d'*épithètes*, on peut voir que dans ces vers inimitables il n'y en a pas une qui ne soit un coup de pinceau. Mais dans la bouche de Théramène, dans le langage de la douleur, et surtout dans la situation de Thésée, on peut douter que des détails si poétiques soient à leur place. En général, l'emploi des *épithètes* dépend des convenances ; et celles qui seraient placées dans la bouche du poëte, ou de tel personnage dans telle situation, ne le seraient pas dans la bouche de tel autre, ou dans telle autre circonstance. L'à-propos en fait la beauté ; et leur justesse est relative aux personnes, aux temps, à l'idée, à l'image, au sentiment que l'on exprime, au degré d'intérêt dont on est animé, à l'état de tranquillité ou d'agitation où se trouvent l'esprit et l'âme, ou de celui qui parle ou de ceux qui l'écoutent.

Dans les écrits où l'imagination domine, tout ce qui donne à ses peintures plus d'éclat, de richesse et de magnificence, est naturellement placé. Mais quand la passion vient se saisir de toutes les facultés de l'âme, et l'occuper de son objet unique, tout ce qui n'ajoute pas à l'intérêt de l'expression lui est étranger. Elle rebute les mots de pure ostentation, elle dédaigne le soin de plaire. Son unique soulagement est de se répandre au dehors. L'*épithète* qui l'aide à s'exprimer lui est précieuse ; celle qui ne ferait que la distraire, la ralentir, la refroidir, la gênerait ; et comme Phèdre, la nature dirait alors :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

Il ne faut donc pas être surpris si la poésie dramatique, et singulièrement la poésie pathétique, admet moins d'*épithètes* que la poésie épique et que la poésie lyrique. Le génie de celle-ci est une imagination exaltée; le génie de l'autre est une âme profondément émue et absorbée dans son objet. L'une admet donc tout ce qui peint; l'autre n'admet que ce qui touche.

Mais lors même que le poëte, livré à son imagination, n'a d'autre intérêt que de peindre, chaque *épithète* qu'il emploie doit être comme un trait qui ajoute à sa peinture une nuance, une beauté nouvelle Si la touche en est inutile ou maladroite, elle y fait tache au lieu de l'embellir.

Et des fleuves français les eaux *ensanglantées*
Ne portaient que des morts aux mers *épouvantées*.

Rien de plus juste et de plus frappant que ces deux *épithètes;* et quoique l'image fût déjà terrible, simplement exprimée ainsi: Les eaux des fleuves français ne portaient aux deux mers que des morts; ces eaux *ensanglantées*, ces mers *épouvantées* font une image plus colorée, plus animée, et plus touchante. Mais dans cette comparaison, d'ailleurs si heureuse et si rare,

Belle Aréthuse, ainsi ton onde *fortunée*
Roule au sein furieux d'Amphitrite *étonnée*,
Un cristal toujours *pur* et des flots toujours *clairs*,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

quoique l'*épithète* d'*étonnée* présente une idée à l'esprit, on peut croire que le poëte l'aurait sacrifiée à la précision, s'il n'eût fallu l'accorder à la rime; et la même nécessité lui a fait répéter l'image *d'un cristal toujours pur* dans celle des *flots toujours clairs*.

Rousseau, dans ces odes, a fait de l'*épithète* l'un des plus riches ornements de son style, comme dans cette apostrophe à l'Avarice, qui, du reste, serait plus juste si elle s'adressait à la Cupidité.

Oui, c'est toi, monstre *détestable*,
Superbe tyran des humains,
Qui seul du bonheur *véritable*

A l'homme as fermé les chemins
Pour apaiser sa soif *ardente*,
La terre, *en trésors abondante*,
Ferait germer l'or sous ses pas ;
Il brûle d'un feu sans remède,
Moins *riche* de ce qu'il possède,
Que *pauvre* de ce qu'il n'a pas.

Mais la rime lui a souvent fait employer des *épithètes* surabondantes.

Comme un tigre *impitoyable*
Le mal a brisé mes os,
Et sa rage *insatiable*
Ne me laisse aucun repos.
Victime *faible* et *tremblante*,
A cette image *sanglante*,
Je soupire nuit et jour,
Et dans ma crainte *mortelle*,
Je suis comme l'hirondelle
Sous les griffes du vautour.

L'on sent bien que la *rage insatiable* du *tigre impitoyable* fait une redondance de style ; que l'*image sanglante* n'est que pour la rime ; et que la crainte de l'hirondelle sous les griffes du vautour rend superflue l'*épithète* de *mortelle*, que la rime seule exigeait.

Souvent, dans les vers de Rousseau, l'*épithète* n'est pas seulement oisive, elle est importune, et quelquefois à contre-sens. Dans l'ode à la Fortune.

Jusque à quand, trompeuse idole,
D'un culte *honteux* et *frivole*
Honorerons-nous tes autels ?

frivole après *honteux* est pire que superflu.

Mais au *moindre* revers *funeste*
Le masque tombe, l'homme reste.

moindre affaiblit l'idée de revers, et il est placé : *funeste* fait tout le contraire.

Ce n'était pas ainsi qu'écrivait Horace. Dans le style si coloré,

si harmonieux de ses odes, la précision et l'énergie font le désespoir de tous les traducteurs.

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis,
Ab insolenti *temperatam*
Lætitia, moriture *Delli.*

Cela est riche et plein, mais précis ; il n'y a pas un mot qu'eût rejeté Tacite.

De même ici :

Eheu ! fugaces, *Posthume, Posthume,*
Labuntur anni : nec pietas moram
Rugis et instanti *senectæ*
Afferet, indomitæque *morti.*

De même :

Aurum per medios ire satellites,
Et perrumpere amat saxa, potentius
Ictu fulmineo.

De même :

Qualem ministrum fulminis alitem ....
Olim juventas, et patrius vigor
Nido laborum *propulit* inscium ; ...
Nunc in reluctantes *dracones*
Egit amor dapis atque pugnæ.

En général, la nécessité de la rime dans nos petits vers et de la mesure dans les grands, l'effrayante difficulté d'y réunir la précision et l'harmonie, la négligence des écrivains, et l'ambition de paraître pompeux en expressions, lorsqu'ils sont pauvres en idées, leur a fait porter à l'excès l'abus des *épithètes ;* et l'une des causes qui rendent le vers dramatique infiniment plus difficile que le vers épique ou didactique, c'est que le naturel de la poësie pathétique n'admet pas autant de ces mots accessoires et pris de loin, que la liberté illimitée de la poésie descriptive. On trouve fréquemment dans Corneille cent beaux vers de suite, où il n'y a pas une *épithète ;* et dans Racine, elles sont

presque toujours si utilement employées, si artistement enchâssées, qu'on ne les aperçoit presque pas.

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage :
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.

On peut voir que dans ce tableau il n'y a pas un trait qu'un habile peintre voulût laisser échapper. Tel est l'heureux emploi des *épithètes;* en poésie comme en éloquence, leur véritable usage est de contribuer à l'effet de la pensée, de l'image, ou du sentiment; et si quelquefois la poésie a droit de demander qu'on lui passe une *épithète* faible ou froide, à cause de la rime ou de la mesure du vers, le poëte doit se souvenir que cette licence est une grâce, afin de n'en pas abuser.

ÉPÎTRE. On attache aujourd'hui à l'*épître* l'idée de la réflexion et du travail, et on ne lui permet point les négligences de la lettre. Le style de la lettre est simple, seulement plus ou moins léger, plus sérieux ou plus enjoué, plus libre, plus familier, ou plus réservé, plus modeste, plus respectueux, selon les convenances. L'*épître* n'a point de style déterminé; elle prend le ton de son sujet, et s'élève ou s'abaisse suivant le caractère des personnes. L'*épître* de Boileau à son jardinier exigeait le style le plus naturel; ainsi ces vers y sont déplacés, supposé même qu'ils ne fussent pas mauvais partout :

Sans cesse poursuivant ces fugitives fées;
On voit sous les lauriers haleter les Orphées.

Boileau avait oublié, en les composant, qu'Antoine devait les entendre.

L'*épître* au roi sur le passage du Rhin exigeait le style le plus héroïque; ainsi, l'image grotesque du fleuve *essuyant sa barbe* y choque la décence. Virgile a dit d'un genre de poésie encore moins noble, *Sylvæ sint consule dignæ.*

Si dans un ouvrage adressé à une personne illustre on doit ennoblir les petites choses, à plus forte raison n'y doit-on pas avilir les grandes; et c'est ce que fait à tout moment, dans les *épîtres* de Boileau, le mélange de Cotin avec Louis le Grand, du *sucre* et de la *cannelle* avec la gloire de ce monarque. Un mot plaisant est à sa place dans une *épître* familière; dans une *épître* sérieuse et noble il est du plus mauvais goût.

Boileau n'était pas de cet avis : il lui en coûta de retrancher la fable de l'huître, qu'il avait mise à la fin de sa première *épître* au roi; *pour délasser,* disait-il, *des lecteurs qu'un sublime trop sérieux peut enfin fatiguer.* Il ne fallut pas moins que le grand Condé pour vaincre la répugnance du poëte à sacrifier ce morceau. Il a dit dans son *Art poétique :*

> Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère,
> Passer du grave au doux, du plaisant au sévère !

Le passage *du grave au doux* est toujours placé; celui *du plaisant au sévère* est permis et presque toujours convenable; mais cela n'est pas réciproque; et, pour un ouvrage sérieux, il ne me semble pas vrai de dire :

> On peut être à la fois et pompeux et plaisant.

En général, les défauts dominants des *épîtres* de Boileau sont la sécheresse et la stérilité, des plaisanteries parasites, des idées superficielles, des vues courtes, et de petits desseins. On lui a appliqué ce vers :

> Dans son génie étroit il est toujours captif.

Son mérite est dans le choix heureux des termes et des tours. Il se piquait surtout de rendre avec grâce et avec noblesse des idées communes, qui n'avaient point encore été rendues en poésie. Une des choses, par exemple, qui le flattaient le plus, comme

il l'avoue lui-même, était d'avoir exprimé poétiquement sa perruque.

Au contraire, la bassesse et la bigarrure du style défigurent la plupart des *épîtres* de Rousseau. Autant il s'est élevé au-dessus de Boileau par ses odes, autant il s'est mis au-dessous de lui par ses *épîtres*.

Dans l'*épître* philosophique, la partie dominante doit être la justesse et la profondeur du raisonnement. C'est un préjugé dangereux pour les poëtes et injurieux pour la poésie, de croire qu'elle n'exige ni une vérité rigoureuse ni une progression méthodique dans les idées. Je ferai voir ailleurs que les écarts même de l'enthousiasme ne sont que la marche régulière du sentiment et de la raison. *Voyez* IMAGINATION.

Il est encore plus incontestable que dans l'*épître* philosophique on doit pouvoir presser les idées sans y trouver le vide, et les creuser sans arriver au faux. Que serait-ce, en effet, qu'un ouvrage raisonné où l'on ne ferait qu'effleurer l'apparence superficielle des choses? Un sophisme revêtu d'une expression brillante n'est qu'une figure bien peinte et mal dessinée. Prétendre que la poésie n'ait pas besoin de l'exactitude philosophique c'est donc vouloir que la peinture puisse se passer de la correction du dessin. Or qu'on mette à l'épreuve de l'application de ce principe, et les *épîtres* de Boileau, et celles de Rousseau, et celles de Pope lui-même. Boileau, dans son *épître* à M. Arnault, attribue tous les maux de l'humanité *à la honte du bien*. La mauvaise honte, ou plutôt la faiblesse en général, produit de grands maux :

Tyran qui cède au crime et détruit les vertus.
(*Henriade.*)

Voilà le vrai. Mais quand on ajoute, pour le prouver, qu'*Adam*, par exemple, *n'a été malheureux que pour n'avoir osé soupçonner sa femme;* voilà de la déclamation. Le désir de la louange et la crainte du blâme produisent tour à tour des hommes timides ou courageux dans le bien, faibles ou audacieux dans le mal; les grands crimes et les grandes vertus émanent souvent de la même source; *Quand? Et comment? Et pourquoi?* voilà ce qui serait de la philosophie.

Dans l'*épître* à M. de Seignelai, la plus estimée de celles de Boileau, pour démasquer la flatterie, le poëte la suppose stupide et grossière, absurde et choquante, au point de louer un général d'armée sur sa défaite, et un ministre d'État sur ses exploits militaires; est-ce là présenter le miroir aux flatteurs? Il ajoute que rien n'est beau que le vrai; mais confondant l'homme qui se corrige avec l'homme qui se déguise, il conclut qu'il faut suivre la nature.

C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime.
Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même.

Sur ce principe vague, un homme né grossier plairait donc par sa grossièreté? un impudent, par son impudence? etc.

Qu'aurait fait un poëte philosophe? qu'aurait fait, par exemple, l'auteur des *Discours sur l'égalité des conditions, et sur la modération dans les désirs?* Il aurait pris le naturel inculte et brut; il l'aurait comparé à l'arbre qu'il faut tailler, émonder, diriger, cultiver enfin, pour le rendre plus beau, plus fécond, plus utile. Il eût dit à l'homme : « Ne veuillez jamais paraître ce que vous n'êtes pas, mais tâchez de devenir ce que vous voulez paraître; quel que soit votre caractère, il est voisin d'un certain nombre de bonnes et de mauvaises qualités : si la nature a pu vous incliner aux mauvaises, ce qui est du moins très-douteux; ne vous découragez point, et opposez à ce penchant la contention de l'habitude. Socrate n'était pas né sage, et son naturel en se *redressant* ne s'était pas *estropié.* »

On n'a besoin que d'un peu de philosophie pour n'en trouver aucune dans les *épîtres* de Rousseau. Dans celle à Clément Marot, il avait à développer et à prouver ce principe des stoïciens, que l'*erreur est la source de tous les vices*, c'est-à-dire, qu'*on n'est méchant que par un intérêt mal entendu.* Que fait le poëte? Il établit qu'*un vaurien* est toujours *un sot sous le masque;* et au lieu de citer au tribunal de la raison un Aristophane, un Catilina, un Narcisse, qu'il aurait eu bien de la peine à faire passer pour d'honnêtes gens ou pour des sots, il prend un fat, mauvais plaisant, dont l'exemple ne conclut rien, et il dit de ce fat, plus sot encore :

A sa vertu je n'ai plus grande foi
Qu'à son esprit. Pourquoi cela? Pourquoi?
Qu'est-ce qu'esprit? Raison assaisonnée.
. . . . . .
Qui dit esprit dit sel de la raison :
. . . . . .
De tous les deux se forme esprit parfait,
De l'un sans l'autre un monstre contrefait :
Or quel vrai bien d'un monstre peut-il naître?
Sans la raison puis-je vertu connaître?
Et sans le sel dont il faut l'apprêter,
Puis-je vertu faire aux autres goûter?

Passons sur le style, quelle logique! *La raison sans sel fait un monstre incapable de tout bien :* pourquoi? parce qu'elle est *fade nourriture, qu'elle n'assaisonne pas la vertu, et ne la fait pas goûter aux autres:* D'où il conclut qu'un homme qui n'a que de la raison, et qu'il appelle *un sot*, ne saurait être vertueux. Molière, le plus philosophe de tous les poëtes, a fait un honnête homme d'Orgon, quoiqu'il en ait fait un sot, et n'a pas fait un sot de Tartufe, quoiqu'il en ait fait un méchant homme.

Rousseau, dans l'*épître* dont je viens de parler, débute ainsi :

Ami Marot, l'honneur de mon pulpitre,
Mon premier maître, acceptez cette *épître*.

Rousseau avait pris en effet de Marot son vieux langage, ce qui était facile; et dans l'épigramme, sa tournure et sa vivacité piquante, ce qui n'était pas si aisé. Mais dans l'*épître*, rien n'est plus éloigné du naturel et de la naïveté de Marot, que le style pénible et contraint de Rousseau. C'est la Fontaine qui avait pris de Marot sa grâce négligée et sa facilité naïve; c'est lui qui, dans un tas de mauvaises poésies qui forment le recueil des œuvres de ce vieux poëte, avait saisi avec un goût exquis, ou, si l'on veut, avec un instinct merveilleux, quelques traits d'un naturel aimable et digne de servir de modèle; c'est lui enfin, qui, en imitant Marot lorsqu'il est bon, a su presque toujours être meilleur que lui. Mais que dans les *épîtres* de Rousseau on cherche quelques traces de la facilité, de la bonne plai-

santerie, de la simplicité, qui caractérisent Marot, on n'y trouvera rien d'approchant, et l'on en va juger par quelques morceaux du vieux poëte.

Marot avait été volé par son valet. Dans cet accident il implore les bontés du roi François Ier, et il lui dit

Comment vint la besogne.
J'avais un jour un valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne, et assuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde;
Au demeurant, le meilleur fils du monde;
Prisé, loué, fort estimé des filles
Dans certains lieux, et beau joueur de quilles.
Ce vénérable Hillot fut averti
De quelque argent que m'aviez départi,
Et que ma bourse avait grosse apostume.
Si se leva plus tôt que de coutume;
Et me va prendre en tapinois icelle,
Puis la vous met très-bien sous son aisselle,
Argent et tout (cela se doit entendre);
Et ne crois point que ce fût pour la rendre,
Car oncq depuis n'en ai oüi parler.
Bref, le vilain ne s'en voulut aller
Pour si petit.....
Finalement de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable, où deux chevaux trouva:
Laisse le pire, et sur le meilleur monte,
Pique et s'en va. Pour abréger le conte
Soyez certain qu'au partir dudit lieu
N'oublia rien, fors de me dire adieu.

Dans ce récit, on croit entendre la Fontaine. On reconnaît aussi une âme analogue à la sienne, dans cette *épître* au roi, pour le poëte Papillon. (Il faut y passer le jeu de mots, que la Fontaine ne se fût pas permis.)

Me pourmenant dedans le parc des muses,
Prince sans qui elles seraient confuses,
Je rencontrai sur un pré abattu
Ton *papillon*, sans force ne vertu:

Je l'ai trouvé encore avec ses ailes,
Mais sans voler, comme s'il fût sans elles.
. . . . . .
Lors de la couche où il était gisant
Je m'approchai, en ami lui disant
Ce que j'ai pu, pour lui donner courage
De brièvement échapper cet orage,
Et lui offrant tout ce que Dieu a mis
En mon pouvoir pour aider mes amis,
Dont il est un, tant pour l'amour du style
Et du savoir de sa muse gentile,
Que pour autant qu'en sa pleine santé
A ta louange il a toujours chanté.
M'ayant ouï, un bien peu séjourna :
Puis l'œil terni, triste, vers moi tourna ;
Sa sèche main dedans la mienne a mise ;
Et, d'une voix fort débile et soumise,
M'a répondu : Cher ami éprouvé,
Le plus grand mal qu'en mes maux j'ai trouvé,
C'est un désir qui sans fin m'importune,
D'écrire au roi ma fâcheuse infortune.
. . . . . .
Ami très-cher, ce lui répons-je alors,
De quoi te plains? Jette ce soin dehors ;
Car sans ta peine aviendra ton désir,
Si oncques muse à l'autre fit plaisir.
Certes la tienne est du roi écoutée ;
Mais de lui n'est la nôtre rebutée....
. . . . . .
Ces mots finis, plus de cent et cent fois
Me mercia. Lors de là je men vois
Au mont Parnasse écrire cette lettre,
Pour témoignage à ta bonté transmettre
Que Papillon tenait en main la plume
Et de tes faits faisait un beau volume,
Quand maladie extrême lui a fait
Son œuvre empris demeurer imparfait.
. . . . . .
Si Théséus (ainsi comme on l'a dit)
Pour Pyrithée aux enfers descendit,
Pourquoi ne puis-je au Parnasse monter

Pour d'un ami le malheur te conter !
Et si Pluton, contre l'inimitié
Qu'il leur portait, loua leur amitié,
Dois-je penser que ton cœur tant humain
Trouve mauvais si je prête la main
A un ami, vu même que nous sommes,
Et lui et moi, du nombre de tes hommes ?
Je crois plutôt qu'à l'un gré tu sauras,
Et que pitié de l'autre tu auras.

Pope, dans les *épîtres* qui composent son *Essai sur l'Homme*, a fait voir combien la poésie pouvait s'élever sur les ailes de la philosophie. C'est dommage que ce poëte n'ait pas autant de méthode que de profondeur. Mais il avait pris un système ; il fallait le soutenir. Ce système lui offrait des difficultés épouvantables ; il fallait ou les vaincre, ou les éviter : le dernier parti était le plus sûr et le plus commode ; aussi, pour répondre aux plaintes de l'homme sur les malheurs de son état, lui donne-t-il le plus souvent des images pour des preuves, et des injures pour des raisons.

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE. Il faut croire que l'estime et l'amitié ont inventé l'*épître dédicatoire ;* mais la bassesse et l'intérêt en ont bien avili l'usage. Les exemples de cet indigne abus sont trop honteux à la littérature pour en rappeler aucun ; mais nous croyons devoir donner aux auteurs un avis qui peut leur être utile, c'est que tous les petits détours de la flatterie sont connus. Les marques de bonté qu'on se flatte d'avoir reçues, et que le Mécène ne se souvient pas d'avoir données ; l'accueil favorable qu'il a fait sans s'en apercevoir ; la reconnaissance dont on est si pénétré, et dont il devrait être si surpris ; la part qu'on veut qu'il ait à un ouvrage dont la lecture l'a endormi ; ses aïeux dont on lui fait l'histoire souvent chimérique ; ses belles actions et ses sublimes vertus, qu'on passe sous silence pour de bonnes raisons ; sa générosité, qu'on loue d'avance, etc. ; toutes ces formules sont usées ; et l'orgueil, qui est si peu délicat, en est lui-même dégoûté. *Monseigneur*, écrit M. de Voltaire à l'électeur palatin, *le style des dédicaces, les vertus du protec-*

teur, et le mauvais livre du protégé ont souvent ennuyé le public.

Il ne reste plus qu'une façon honnête de dédier un livre : c'est de fonder sur des faits la reconnaissance, l'estime, ou le respect, qui doivent justifier aux yeux du public l'hommage qu'on rend au mérite.

ÉPOPÉE. C'est l'imitation, en récit, d'une action intéressante et mémorable. Ainsi l'*épopée* diffère de l'histoire, qui raconte sans imiter; du poëme dramatique, qui peint en action; du poëme didactique, qui est un tissu de préceptes; et des fastes en vers, qui ne sont qu'une suite d'événements sans unité.

Je ne traite point ici de l'origine et des progrès de ce genre de poésie : la partie historique en a été développée par l'auteur de la *Henriade,* dans un essai qui n'est susceptible ni d'extrait ni de critique. Je ne réveille point la fameuse dispute sur Homère : les ouvrages que cette dispute a produits sont dans les mains de tout le monde; et j'en ai dit assez dans l'article ANCIENS.

Ici, sans disputer à Homère le titre de génie par excellence, de père de la poésie et des dieux; sans examiner s'il ne doit ses idées qu'à lui-même, ou s'il a pu les puiser dans les poëtes nombreux qui l'ont précédé, comme Virgile a pris de Pisandre et d'Apollonius l'aventure de Simon, le sac de Troie, et les amours de Didon et d'Énée; enfin sans m'attacher à des personnalités inutiles, même à l'égard des vivants, et à plus forte raison à l'égard des morts, j'attribuerai, si l'on veut, tous les défauts d'Homère à son siècle, et toutes ses beautés à lui seul. Mais, après cette distinction, je crois pouvoir partir de ce principe, qu'il n'est pas plus raisonnable de donner pour modèle en poésie le plus ancien poëme connu, qu'il ne le serait de donner pour modèle en horlogerie la première machine à rouage et à ressort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'un et de l'autre. C'est donc dans la nature même de l'*épopée* que je vais observer ce que les règles qu'on lui a prescrites ont d'essentiel ou d'arbitaire. Les unes regardent le choix du sujet; les autres, la composition.

OU e 50 1

Du choix du sujet. Le P. le Bossu veut que le sujet du poëme épique soit une vérité morale, présentée sous le voile de l'allégorie; en sorte qu'on n'invente la fable qu'après avoir choisi la moralité, et qu'on ne choisisse les personnages qu'après avoir inventé la fable. Cette idée creuse, présentée comme une règle générale, ne mérite pas même d'être combattue.

L'abbé Terrasson veut que, sans avoir égard à la moralité, on prenne pour sujet de l'*épopée* l'exécution d'un grand dessein; et en conséquence il condamne le sujet de l'*Iliade*, qu'il appelle une *inaction*. Mais la colère d'Achille ne produit-elle pas son effet, et l'effet le plus terrible par l'inaction même de ce héros? Ce n'est pas la première fois qu'on a confondu, en poésie, l'action avec le mouvement. *Voyez* ACTION.

Il n'y a point de règle exclusive sur le choix du sujet. Un voyage, une conquête, une guerre civile, un devoir, un projet, une passion, rien de tout cela ne se ressemble; et tous ces sujets ont produit de beaux poëmes : pourquoi? parce qu'ils donnent lieu à un problème intéressant, et qu'ils réunissent les deux grands points qu'exige Horace, l'agrément et l'utilité.

L'action d'un poëme est *une* lorsque, du commencement à la fin, de l'entreprise à l'événement, c'est toujours la même cause qui tend au même effet. La colère d'Achille fatale aux Grecs, Ithaque délivrée par le retour d'Ulysse, l'établissement des Troyens dans l'Ausonie, la liberté romaine défendue par Pompée et succombant avec lui; toutes ces actions ont le caractère d'unité qui convient à l'*épopée;* et si les poëtes l'ont altéré dans la composition, c'est le vice de l'art, non du sujet.

Ces exemples ont fait regarder l'unité d'action comme une règle invariable; et je la crois telle en effet, mais moins rigoureusement dans l'*épopée* que dans la tragédie. Ceci a besoin d'être expliqué. Dans l'une et l'autre, le but et la tendance de l'action doit être unique. C'est Ulysse qui veut retourner à Ithaque; c'est Oreste qui veut enlever de la Tauride la statue de Diane. Mais dans la tragédie les obstacles ou les efforts qui s'opposent à l'événement sont ramassés comme en un point et dans un petit nombre d'incidents liés ensemble ou naissant l'un de l'autre. Dans l'*épopée* ces obstacles, ces incidents, sont moins

100253

étroitement unis ; et tout ce qu'on peut exiger du poëte, c'est qu'il leur donne une cause commune, par exemple la colère d'un Dieu qui poursuit le héros, comme Neptune dans l'*Odyssée*, Junon dans l'*Énéide*, etc. Voilà, selon moi, toute la différence de l'une et de l'autre action. *Voyez* ACTION.

On a pris quelquefois pour sujet d'un poëme épique tout le cours de la vie d'un homme, comme dans l'*Achilléide*, l'*Héracléide*, la *Théséide*, etc. La Motte prétend même que l'unité de personnage suffit à l'*épopée*, par la raison, dit il, qu'elle suffit à l'intérêt : j'ose penser différemment.

Quoi qu'il en soit, l'unité de l'action n'en détermine ni la durée ni l'étendue. Ceux qui ont voulu lui prescrire un temps n'ont pas fait attention qu'on peut franchir des années en un seul vers, et que les événements de quelques jours peuvent remplir un long poëme. Quant au nombre des incidents, on peut les multiplier sans crainte ; ils formeront un tout régulier, pourvu qu'ils naissent les uns des autres, ou que du moins ils tendent tous, ou à produire l'événement final, ou à y mettre obstacle. Ainsi, quoique Homère, pour éviter la confusion, n'ait pris pour sujet de l'*Iliade* que l'incident de la colère d'Achille, l'enlèvement d'Hélène, vengé par la ruine de Troie, n'en serait pas moins une action unique, et telle que l'admet l'*épopée* dans sa plus grande simplicité.

Une action vaste a l'avantage de la fécondité, d'où résulte celui du choix : elle laisse à l'homme de goût et de génie la liberté de reculer dans l'enfoncement du tableau ce qui n'a rien d'intéressant, et de présenter sur les premiers plans les objets capables d'émouvoir l'âme. Si Homère avait embrassé dans l'*Iliade* l'enlèvement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, il n'aurait eu ni le loisir ni la pensée de décrire des tapis, des casques, des boucliers, etc. Achille dans la cour de Déidamie, Philoctète à Lemnos, et tant d'autres incidents pleins de noblesse et d'intérêt, parties essentielles de son action, l'auraient suffisamment remplie ; peut-être même n'aurait-il pas trouvé place pour les querelles de ses dieux, et il y aurait perdu peu de chose.

Le poëme épique n'est pas borné, comme la tragédie, aux unités de lieux et de temps : il a sur elle le même avantage que

la poésie sur la peinture. La tragédie n'est qu'un tableau ; l'*épopée* est une suite de tableaux qui peuvent se multiplier sans se confondre. Aristote veut avec raison que la mémoire les embrasse : ce n'est pas mettre le génie à l'étroit, que de lui permettre de s'étendre aussi loin que la mémoire.

L'action de l'*épopée* doit être mémorable et intéressante, c'est-à-dire digne d'être présentée aux hommes comme un objet d'admiration, de terreur, ou de pitié. Ceci demande quelque détail.

Un poëte qui choisit pour sujet une action dont l'importance n'est fondée que sur des opinions particulières à certains peuples, se condamne, par son choix, à n'intéresser que ces peuples, et à voir tomber avec leurs opinions toute la grandeur de son sujet. Celui de l'*Énéide*, tel que Virgile pouvait le présenter, était beau pour tous les hommes; mais dans le point de vue sous lequel le poëte l'a envisagé, il n'a plus, ce me semble, cette beauté universelle : aussi le sujet de l'*Odyssée*, comme l'a conçu Homère (abstraction faite des détails), est-il bien supérieur à celui de l'*Énéide*. Les devoirs de roi, de père et d'époux, appellent Ulysse à Ithaque; la superstition seule appelle Énée en Italie. Qu'un héros échappé à la ruine de sa patrie avec un petit nombre de ses concitoyens surmonte tous les obstacles pour aller donner une patrie nouvelle à ses malheureux compagnons, rien de plus intéressant ni de plus héroïque. Mais que, par un caprice du destin, il lui soit ordonné d'aller s'établir dans tel coin de la terre, plutôt que dans tel autre; de trahir une reine qui s'est livrée à lui, et qui l'a comblé de bienfaits, pour aller enlever à un jeune prince une femme qui lui est promise; voilà ce qui a pu intéresser les dévots de la cour d'Auguste, et flatter un peuple enivré de sa fabuleuse origine, mais ce qui ne peut nous paraître, à la réflexion, que chimérique ou révoltant. Pour justifier Énée, on ne cesse de dire qu'il était pieux; et c'est en quoi nous le trouvons pusillanime : la piété envers des dieux injustes ne peut être reçue que comme une fiction puérile, ou comme une vérité méprisable; et c'est toujours un mauvais exemple. Ainsi, ce que l'action de l'*Énéide* a de grand est pris dans la nature, ce qu'elle a de petit est pris dans le préjugé.

L'action de l'*épopée* doit avoir une grandeur et une impor-

tance universelles, c'est-à-dire indépendantes de tout intérêt, de tout système, de tout préjugé national, et fondées sur les sentiments et les lumières invariables de la nature.

Des passions des rois les peuples sont punis.

Cette leçon intéressante pour tous les peuples et pour tous les princes, est l'abrégé de l'*Iliade;* et c'est le seul objet moral qu'ait pu se proposer Homère; car prétendre que l'*Iliade* soit l'éloge d'Achille, c'est vouloir que *le Paradis perdu* soit l'éloge de Satan. Un panégyrique peint les hommes comme ils devraient être; Homère les peint comme ils étaient. Achille et la plupart de ses héros sont un mélange de vices et de vertus; et l'*Iliade* est plutôt la satire que l'apologie de la Grèce.

Lucain est surtout recommandable par la hardiesse avec laquelle il a choisi et traité son sujet, aux yeux des Romains devenus esclaves, et dans la cour de leur tyran :

Proxima quid soboles, aut quid meruere nepotes
In regnum nasci? Pavide num gessimus arma?
Teximus an jugulos? Alieni pœna timoris
In nostra cervice sedet [1].

Ce génie audacieux avait senti qu'il était naturel à tous les hommes d'aimer la liberté, de détester qui l'oppprime, d'admirer qui la défend : il a écrit pour tous les siècles; et sans l'éloge de Néron, qu'il fit dans le temps que le tigre était encore docile et doux, et qui est la tache de son poëme, on le croirait d'un ami de Caton.

La grandeur et l'importance de l'action de l'*épopée* dépendent de l'importance et de la grandeur de l'exemple qu'elle contient : exemple d'une passion pernicieuse à l'humanité : sujet de l'*Iliade;* exemple d'une vertu constante dans ses projets, ferme dans les revers, et fidèle à elle-même : sujet de l'*Odyssée,* etc. Dans les exemples vertueux, les principes, les moyens, la fin, tout doit être noble et digne; la vertu n'admet rien de bas. Dans les

[1] « O Romains! par où vos enfants, par où vos neveux ont-ils mérité de naître pour la servitude? Est-ce nous qui avons combattu lâchement à Pharsale? est-ce nous qui avons reculé devant les glaives de César? Hélas! ce joug, qui fut la peine de la frayeur de nos aïeux, s'est appesanti sur nos têtes. »

exemples vicieux, un mélange de force et de faiblesse, loin de dégrader le tableau, ne fait que le rendre plus naturel et plus frappant. Que d'un intérêt puissant naissent des divisions cruelles, on a dû s'y attendre, et l'exemple est infructueux. Mais que l'infidélité d'une femme et l'imprudence d'un jeune insensé dépeuplent la Grèce et embrasent la Phrygie, cet incendie allumé par une étincelle inspire une crainte salutaire : l'exemple instruit en étonnant.

Quoique la vertu heureuse soit un exemple encourageant pour les hommes, il ne s'ensuit pas que la vertu infortunée soit un exemple dangereux ; qu'on la présente telle qu'elle est dans le malheur, sa situation ne découragera point ceux qui l'aiment. Caton n'était pas heureux après la défaite de Pompée ; et qui n'envierait le sort de Caton tel que nous le peint Sénèque, seul debout au milieu des ruines de sa patrie.

L'action de l'*épopée* semble quelquefois tirer son importance de la qualité des personnages ; il est certain que la querelle d'Agamemnon avec Achille n'aurait rien de grand si elle se passait entre deux soldats : pourquoi ? parce que les suites n'en seraient pas les mêmes. Mais qu'un plébéien comme Marius, qu'un homme privé comme Cromwell, Fernand Cortès, etc., entreprenne, exécute de grandes choses, soit pour le bonheur, soit pour le malheur de l'humanité, son action aura toute l'importance qu'exige la dignité de l'*épopée*. On a dit : *Il n'est pas besoin que l'action de l'*épopée *soit grande en elle-même, pourvu que les personnages soient d'un rang élevé ;* il fallait dire : *Il n'est pas besoin que les personnages soient d'un rang élevé, pourvu que l'action soit grande en elle-même.*

Il semble que l'intérêt de l'*épopée* doive être un intérêt public ; et en effet, l'action en a plus de grandeur, d'importance, et d'utilité. Cependant je ne pense pas que l'on puisse en faire une règle. Un fils dont le père gémirait dans les fers, et qui tenterait pour le délivrer tout ce que la nature et la vertu, la valeur et la piété, peuvent entreprendre de courageux et de pénible ; ce fils, de quelque condition qu'on le suppose, serait un héros digne de l'*épopée*, et son action mériterait un Voltaire ou un Fénelon. On éprouve même qu'un intérêt particulier est plus

sensible qu'un intérêt public; et la raison en est prise dans la nature (*Voyez* INTÉRÊT). Néanmoins comme le poëme épique est surtout l'école des maîtres du monde, ce sont les intérêts qu'ils ont en main qu'il doit leur apprendre à respecter. Or ces intérêts ne sont pas ceux de tel ou de tel homme, mais ceux de l'humanité en général, le plus grand et le plus digne objet du plus noble de tous les poëmes.

Nous n'avons considéré jusqu'ici le sujet de l'*épopée* qu'en lui-même; mais quelle qu'en soit la beauté naturelle, ce n'est encore qu'un marbre informe que le ciseau doit animer.

De la composition. La composition de l'*épopée* embrasse trois points principaux, le plan, les caractères, et le style. On distingue dans le plan l'exposition, le nœud, et le dénoûment; dans les caractères, les passions et la morale; dans le style, les qualités analogues à ce genre de poésie, et que nous réduirons à un très-petit nombre.

Du plan. L'exposition a trois parties, le début, l'invocation, et l'avant-scène.

Le début n'est que le titre du poëme plus développé; il doit être noble et simple.

L'invocation n'est une partie essentielle de l'*épopée* qu'en supposant que le poëte ait à révéler des secrets inconnus aux hommes. Lucain, qui ne devait être que trop instruit des malheurs de sa patrie, au lieu d'invoquer un dieu pour l'inspirer, se transporte tout à coup au temps où s'alluma la guerre civile. Il frémit, il s'écrie :

« Citoyens, arrêtez. Quelle est votre fureur!
« L'habitant solitaire est errant dans vos villes;
« La main du laboureur manque à vos champs stériles.

Ce mouvement est plein de chaleur; une invocation eût été froide à sa place.

L'avant-scène est le développement de la situation des personnages au moment où commence le poëme, et le tableau des intérêts opposés, dont la complication va former le nœud de l'intrigue.

Dans l'avant-scène, ou le poëte suit l'ordre des événements,

et la fable se nomme *simple;* ou il laisse derrière lui une partie de l'action pour se replier sur le passé, et la fable se nomme *implexe.* Celle-ci a un grand avantage : non-seulement elle anime la narration, en introduisant un personnage plus intéressé et plus intéressant que le poëte, comme Henri IV, Ulysse, Énée, etc.; mais encore, en prenant le sujet par le centre, elle fait refluer sur l'avant-scène l'intérêt de la situation présente des acteurs, par l'impatience où l'on est d'apprendre ce qui les y a conduits.

Toutefois de grands événements, des tableaux variés, des situations pathétiques ne laissent pas de former le tissu d'un beau poëme, quoique présentés dans leur ordre naturel. Boileau traite de *maigres historiens* les poëtes *qui suivent l'ordre des temps;* mais, n'en déplaise à Boileau, que la forme du poëme soit simple ou implexe, et cela est très-indifférent à la beauté de la poésie, c'est la chaleur de la narration, la force des peintures, l'intérêt de l'intrigue, le contraste des caractères, le combat des passions, la vérité et la noblesse des mœurs, qui sont l'âme de l'*épopée*, et qui feront du morceau d'histoire le plus directement suivi un poëme épique admirable.

L'intrigue a été jusqu'ici la partie la plus négligée du poëme épique, tandis que dans la tragédie elle s'est perfectionnée de plus en plus. On a osé se détacher de Sophocle et d'Euripide; mais on a craint d'abandonner les traces d'Homère : Virgile l'a imité, et l'on a imité Virgile.

Aristote a touché au principe le plus lumineux de l'*épopée*, lorsqu'il a dit que ce poëme devait être *une tragédie en récit.* Suivons ce principe dans ses conséquences.

Dans la tragédie, tout concourt au nœud ou au dénoûment; tout devrait donc y concourir dans l'*épopée.* Dans la tragédie, un incident naît d'un incident, une situation en produit une autre; dans le poëme épique, les incidents et les situations devraient donc s'enchaîner de même. Dans la tragédie, l'intérêt croît d'acte en acte, et le péril devient plus pressant; le péril et l'intérêt devraient donc avoir les mêmes progrès dans l'*épopée.* Enfin le pathétique est l'âme de la tragédie, il devrait donc être l'âme de l'*épopée*, et prendre sa source dans les divers caractères et les

intérêts opposés. Qu'on examine après cela quel est le plan des poëmes anciens. L'*Iliade* a deux espèces de nœud : la division des dieux, qui est froide et choquante, et celle des chefs, qui ne fait qu'une situation. La colère d'Achille prolonge ce tissu de périls et de combats qui forment l'action de l'*Iliade;* mais cette colère, toute fatale qu'elle est, ne se manifeste que par l'absence d'Achille; et les passions n'agissent sur nous que par leurs développements. L'amour et la douleur d'Andromaque ne produisent qu'un intérêt momentané; presque tout le reste du poëme se passe en assauts et en batailles; tableaux qui ne frappent guère que l'imagination, et dont l'intérêt ne va presque jamais jusqu'à l'âme.

Le plan de l'*Odyssée* et celui de l'*Énéide* sont plus variés; mais comment les situations y sont-elles amenées? Un coup de vent fait un épisode; et les aventures d'Ulysse et d'Énée ressemblent aussi peu à l'intrigue d'une tragédie, que le voyage d'Anson.

S'il restait encore des Dacier, ils ne manqueraient pas de dire qu'on risque tout à s'écarter de la route qu'Homère a tracée et que Virgile a suivie; qu'il en est de la poésie comme de la médecine; et nous citeraient Hippocrate pour prouver qu'il est dangereux d'innover dans l'*épopée*. Mais pourquoi ne ferait-on pas à l'égard d'Homère et de Virgile ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle et d'Euripide? On a distingué leurs beautés de leurs défauts; on a pris l'art où ils l'ont laissé; on a essayé de faire toujours comme ils avaient fait quelquefois; et c'est surtout dans la partie de l'intrigue que Corneille et Racine se sont élevés au-dessus d'eux. Supposons que tout le poëme de l'*Énéide* fût tissu comme le quatrième livre; que les incidents, naissant les uns des autres, pussent produire et entretenir jusqu'à la fin cette variété de sentiments et d'images, ce mélange d'épique et de dramatique, cette alternative pressante d'inquiétude et de surprise, de terreur et de pitié, l'*Énéide* ne serait-elle pas supérieure à ce qu'elle est?

L'*épopée*, pour remplir l'idée d'Aristote, devrait donc être une tragédie composée d'un nombre de scènes indéterminé, dont les intervalles seraient occupés par le poëte : tel est ce principe

dans la spéculation; c'est au génie seul à juger s'il est praticable.

La tragédie, dès son origine, a eu trois parties, la scène, le récit et le chœur; et de là trois sortes de rôles, les acteurs, les confidents et les témoins. Dans l'*épopée*, le premier de ces rôles est celui des héros, le poëte est chargé des deux autres. *Pleurez*, dit Horace, *si vous voulez que je pleure*. Qu'un poëte raconte sans s'émouvoir des choses terribles ou touchantes, on l'écoute sans être ému, on voit qu'il récite des fables; mais qu'il tremble, qu'il gémisse, qu'il verse des larmes, ce n'est plus un poëte, c'est un spectateur attendri, dont la situation nous pénètre. Le chœur fait partie des mœurs de la tragédie ancienne, les réflexions et les sentiments du poëte font partie des mœurs de l'*épopée* :

Ille bonis favealque, et consilietur amicis,
Et regat iratos, et amet peccare timentes. (HORAT.)

Tel est l'emploi qu'Horace attribue au chœur, et tel est le rôle que fait Lucain dans tout le cours de son poëme. Qu'on ne dédaigne pas l'exemple de ce poëte. Ceux qui n'ont lu que Boileau méprisent Lucain; mais ceux qui lisent Lucain sont bien tentés de croire que Boileau ne l'avait pas lu. On reproche avec raison à Lucain d'avoir donné dans la déclamation; mais combien il est éloquent lorsqu'il n'est pas déclamateur! combien les mouvements qu'excite en lui-même ce qu'il raconte communiquent à ses récits de chaleur et de véhémence!

César, après s'être emparé de Rome sans aucun obstacle, veut piller les trésors du temple de Saturne, et un citoyen s'y oppose. *L'avarice*, dit le poëte, *est donc le seul sentiment qui brave le fer et la mort?*

Les lois n'ont plus d'appui contre leur oppresseur;
Et le plus vil des biens, l'or, trouve un défenseur!

Les deux armées sont en présence, les soldats de César et de Pompée se reconnaissent : ils franchissent le fossé qui les sépare; ils se mêlent, ils s'attendrissent, ils s'embrassent. Le poëte saisit ce moment pour reprocher à ceux de César leur coupable obéissance.

Lâches, pourquoi gémir? pourquoi verser des larmes ?
Qui vous force à porter ces parricides armes ?
Vous craignez un tyran dont vous êtes l'appui !
Soyez sourds au signal qui vous rappelle à lui.
Seul avec ses drapeaux, César n'est plus qu'un homme :
Vous l'allez voir l'ami de Pompée et de Rome.

César, au milieu d'une nuit orageuse, frappe à la porte d'un pêcheur. Celui-ci demande : *Quel est ce malheureux échappé du naufrage?* Le poëte ajoute :

Il est sans crainte ; il sait qu'une cabane vile
Ne peut être un appât pour la guerre civile.
César frappe à la porte ; il n'en est point troublé.
Quel rempart ou quel temple à ce bruit n'eût tremblé ?
Tranquille pauvreté, etc.

Pompée offre aux dieux un sacrifice; le poëte s'adresse à César :

Toi, quels dieux des forfaits et quelles Euménides
Implores-tu, César, pour tant de parricides?

Sur le point de décrire la bataille de Pharsale, saisi d'horreur il s'écrie :

O Rome ! où sont tes dieux ? Les siècles enchaînés
Par l'aveugle hasard sont sans doute entraînés.
S'il est un Jupiter, s'il porte le tonnerre,
Peut-il voir les forfaits qui vont souiller la terre?
A foudroyer les monts sa main va s'occuper,
Et laisse à Cassius cette tête à frapper.
Il refusa le jour au festin de Thyeste,
Et répand sur Pharsale une clarté funeste,
Pharsale, où les Romains, ardents à s'égorger,
Frères, pères, enfants, dans leur sang vont nager !

Ces mouvements sont rares dans l'*Énéide;* mais avec quel plaisir ne lit-on pas, à la mort d'Euryale et de Nisus, cette réflexion du poëte :

Fortunati ambo, si quid mea carmina possunt !

C'en est assez pour indiquer le mélange de dramatique et d'é-

pique que le poëte peut employer, même dans sa narration directe, pourvu que ce soit sobrement et à propos, c'est-à-dire dans les moments où la réflexion, les mouvements de l'âme, sont assez naturels pour paraître indélibérés.

Mais, dira-t-on, si le rôle du chœur rempli par le poëte était une beauté dans l'*épopée*, pourquoi Lucain serait-il le seul des poëtes anciens qui l'aurait fait? Pourquoi? parce qu'il est le seul que le sujet de son poëme ait intéressé vivement. Il était Romain, il voyait encore les traces sanglantes de la guerre civile : ce n'est ni l'art, ni la réflexion, qui lui a fait prendre le ton dramatique, c'est son âme, c'est la nature même; et le seul moyen de l'imiter dans cette partie, c'est de s'affecter comme lui.

La scène est la même dans la tragédie et dans l'*épopée* pour le style, le dialogue et les mœurs : ainsi pour savoir si la dispute d'Achille avec Agamemnon, l'entretien d'Ajax avec Idoménée, etc., sont tels qu'ils doivent être, au moins à notre égard, on n'a qu'à les supposer au théâtre. *Voy.* TRAGÉDIE.

Cependant, comme l'action de l'*épopée* est moins serrée et moins rapide que celle de la tragédie, la scène y peut avoir plus d'étendue et moins de véhémence C'est là que seraient merveilleusement placées ces belles conférences politiques dont les tragédies de Corneille abondent. Mais dans sa tranquillité même la scène épique doit être intéressante : rien d'oisif, rien de superflu. Encore est-ce peu que chaque scène ait son intérêt particulier, il faut qu'elle concoure à l'intérêt général de l'action, que ce qui la suit en dépende, et qu'elle dépende de ce qui la précède. A ces conditions, on ne peut trop multiplier les morceaux dramatiques dans l'*épopée;* ils y répandent la chaleur et la vie. Qu'on se rappelle les adieux d'Hector et d'Andromaque; l'ambassade d'Ulysse, d'Ajax et de Phénix; Priam aux pieds d'Achille, dans l'*Iliade;* les amours de Didon, Euryale et Nisus, les regrets d'Évandre, dans l'*Énéide;* Armide et Clorinde, dans le Tasse; le conseil infernal, Adam et Ève, dans Milton, etc.

Qu'est-ce qui manque à *la Henriade* pour être le plus beau de tous les poëmes connus? Quelle importance dans l'action! quel intérêt dans le héros! quelle sagesse dans le dessein! quelle décence dans le style! quelle couleur! quelle harmonie! quel

poëme enfin que *la Henriade*, si le poëte eût connu toutes ses forces lorsqu'il en a formé le plan; s'il y eût déployé la partie dominante de son talent et de son génie, le pathétique de *Mérope* et d'*Alzire*, l'art de l'intrigue et des situations! En général, si la plupart des poëmes manquent d'intérêt, c'est parce qu'il y a trop d'incidents et trop peu de situations, trop de récits et trop peu de scènes.

Les poëmes où, par la disposition de la fable, les personnages se succèdent comme les incidents, et disparaissent pour ne plus revenir, ces poëmes, qu'on peut appeler *épisodiques*, ne sont pas susceptibles d'intrigue. Je ne prétends pas en condamner l'ordonnance, je dis seulement que ce ne sont pas des tragédies en récit. Cette définition ne convient qu'aux poëmes dans lesquels des personnages permanents, annoncés dès l'exposition, peuvent occuper alternativement la scène, et, par des combats de passions et d'intérêt, nouer et soutenir l'action. Telle était la forme de l'*Iliade* et de *la Pharsale*, si les poëtes avaient eu l'art ou l'intention de profiter de cet avantage.

L'*Iliade* a été plus que suffisamment analysée par les critiques de ces derniers temps; mais prenons *la Pharsale* pour exemple de la négligence du poëte dans la contexture de l'intrigue. D'où vient qu'avec le plus beau sujet et le plus beau génie, Lucain n'a pas fait un beau poëme? Est-ce pour avoir observé l'ordre des temps et l'exactitude des faits? J'ai prévenu cette critique. Est-ce pour n'avoir pas employé le merveilleux? Nous verrons dans la suite combien l'entremise des dieux est peu essentielle à l'*épopée*. Est-ce pour avoir manqué de peindre en poëte ou les personnages, ou les tableaux que lui présentait son action? Les caractères de Pompée et de César, de Brutus et de Caton, de Marcie et de Cornélie, d'Afranius, de Vultéius et de Scéva, sont dessinés avec une vigueur qui n'aurait eu besoin que d'être modérée. Le deuil de Rome à l'approche de César (*erravit sine voce dolor*), les proscriptions de Sylla, la forêt de Marseille et le combat sur mer, l'inondation du camp de César, la réunion des deux armées, le camp de Pompée consumé par la soif, la mort de Vultéius et des siens, la tempête que César essuie, l'assaut soutenu par Scéva, les approches et l'action de la journée de Pharsale; tous ces ta-

bleaux, et une infinité d'autres répandus dans ce poëme ne sont peints qu'avec trop de force, de hardiesse et de chaleur. Les discours répondent à la beauté des peintures ; et si, dans l'un et l'autre genre, Lucain se laisse emporter au delà des bornes du grand et du vrai, ce n'est qu'après y avoir atteint, et pour vouloir renchérir sur lui-même : le plus souvent le dernier vers est ampoulé, et le précédent est sublime. Qu'on retranche de *la Pharsale* les hyperboles et les longueurs, défauts d'une imagination vive et féconde, correction qui n'exige qu'un trait de plume, il restera des beautés dignes des plus grands maîtres, et que l'auteur des *Horaces*, de *Cinna*, de *la Mort de Pompée*, ne trouvait pas au-dessous de lui. Cependant, avec tant de beautés, *la Pharsale* n'est que l'ébauche d'un beau poëme, non-seulement par le style, qui en est inculte et raboteux ; non-seulement par le défaut de variété dans les tons et dans les couleurs, vice du sujet plutôt que du poëte, mais surtout par le manque d'ordonnance et d'ensemble dans la partie dramatique. L'entretien de Caton avec Brutus, le mariage de Caton et de Marcie, les adieux de Cornélie et de Pompée, la capitulation d'Afranius avec César, l'entrevue de Pompée et de Cornélie après la bataille ; toutes ces scènes, à quelques longueurs près, sont si intéressantes et si nobles ! Pourquoi ne les avoir pas multipliées ? pourquoi Caton, cet homme divin, si dignement annoncé, ne reparaît-il qu'au neuvième livre ? pourquoi ne voit-on pas Brutus en scène avec César ? pourquoi Cornélie est-elle oubliée à Lesbos ? pourquoi Marcie ne va-t-elle pas l'y joindre, et Caton l'y retrouver en même temps que Pompée ? Quelle entrevue ! quels sentiments ! quels adieux ! le beau contraste de caractères vertueux, si le poëte les eût rapprochés ! Ce n'est point à moi à tracer un tel plan, et j'en sens les difficultés ; mais je m'en rapporte aux hommes de génie.

Des caractères. Je ne m'étendrai point ici sur les caractères, dans le dessein de traiter en son lieu cette partie du poëme dramatique (*voyez* TRAGÉDIE) ; mais je proposerai quelques observations plus spécialement relatives à l'*épopée*.

Rien n'est plus inutile, à mon avis, que le mélange des êtres surnaturels avec les hommes : tout ce que le poëte peut se pro-

mettre, c'est de faire de grands hommes de ses dieux, *en les habillant de nos pièces*, suivant l'expression de Montaigne. Et ne vaut-il pas mieux employer les efforts de la poésie à rapprocher les hommes des dieux, qu'à rapprocher les dieux des hommes? *Humana ad deos transtulerunt*, dit Cicéron en parlant des philosophes mythologues, *divina mallem ad nos*.

Ce que j'y vois de plus certain, dit Pope au sujet des dieux d'Homère, *c'est qu'ayant à parler de la divinité sans la connaître, il en a pris une image dans l'homme; il contempla dans une onde inconstante et fangeuse l'astre qu'il y voyait réfléchi.*

On peut m'opposer que l'imagination ne raisonne point; que le merveilleux l'enivre; qu'il emporte l'âme hors d'elle-même, sans lui donner le temps de se replier sur les idées qui détruiraient l'illusion : tout cela est vrai, et c'est ce qui m'empêche de bannir le merveilleux de l'*épopée*, et même du poëme dramatique; mais dans l'un et l'autre de ces poëmes il est encore moins raisonnable de l'exiger que de l'interdire. *Voyez* MERVEILLEUX.

Cependant comment suppléer aux personnages surnaturels dans l'*épopée*? Par les vertus et les passions, non pas allégoriquement personnifiées (l'allégorie anime le physique et refroidit le moral), mais rendues sensibles par leurs effets, comme elles le sont dans la nature, et comme la tragédie les présente. L'*épopée* n'exige donc pour personnages que des hommes, et les mêmes hommes que la tragédie; avec cette différence, que celle-ci demande plus d'unité dans les caractères, comme étant resserrée dans un moindre espace de temps.

Il n'est point de caractère simple. *L'homme*, dit Charron, *est un sujet merveilleusement divers et ondoyant.* Mais comme la tragédie n'est qu'un moment de la vie d'un homme, que dans ce moment même il est violemment agité d'un intérêt principal et d'une passion dominante, il doit, dans un si court espace, suivre une même impulsion, ou du moins n'essuyer que le flux et reflux de la passion qui le domine; au lieu que l'action du poëme épique étant d'une longue durée, la passion peut avoir ses relâches, et l'intérêt ses diversions : c'est un champ libre et vaste pour *l'inconstance et l'instabilité, qui est le plus commun et apparent vice de la nature humaine* (Charron). La sagesse et la

vertu seules sont au-dessus des révolutions ; et c'est un genre de merveilleux qu'il est bon de réserver pour elles.

Ainsi, quoique chacun des personnages employés dans l'*épopée* doive avoir un fonds de caractère et d'intérêt déterminé, les orages qui s'y élèvent ne laissent pas d'en troubler la surface, au moins pour quelques moments. Mais il faut observer aussi qu'on ne change jamais, sans cause, d'inclination, de sentiment, ou de dessein; ces changements ne s'opèrent, s'il est permis de le dire, qu'au moyen des contre-poids : alors tout l'art consiste à savoir charger la balance ; et ce genre de mécanisme exige une connaissance profonde de la nature. Voyez dans *Britannicus* avec quel art les contre-poids sont ménagés dans les scènes de Burrhus avec Néron, de Néron avec Narcisse; et au contraire prenons le dernier livre de l'*Iliade*. Achille a porté la vengeance de la mort de Patrocle jusqu'à la barbarie ? Priam vient se jeter à ses pieds, pour lui demander le corps de son fils : Achille s'émeut, se laisse fléchir ; et jusque-là cette scène est sublime. Achille invite Priam à prendre du repos. « Fils de Jupiter (lui répond le divin Priam), ne me forcez point à m'asseoir, pendant que mon cher Hector est étendu sur la terre sans sépulture. » Quoi de plus pathétique et de moins offensant que cette réponse ? Qui croirait que c'est à ces mots qu'Achille redevient furieux ? Il s'apaise de nouveau; il fait laisser sur le chariot de Priam une tunique et deux voiles pour envelopper le corps, avant de le rendre à ce père affligé : il le prend entre ses bras, le met sur un lit, et place ce lit sur le chariot. Alors il se met à jeter de grands cris; et s'adressant à Patrocle : « Mon cher Patrocle, s'écrie-t-il, ne sois pas irrité contre moi. » Ce retour est encore admirable; mais achevons. « Mon cher Patrocle, ne sois pas irrité contre moi si on te porte jusque dans les enfers la nouvelle que j'ai rendu le corps d'Hector à son père; car (on s'attend qu'il va dire, *je n'ai pu résister aux larmes de ce père infortuné;* mais non) car il m'a apporté une rançon digne de moi. » Ces disparates prouvent que dans les temps appelés héroïques on n'avait pas encore une idée bien distincte et bien pure de l'héroïsme.

Du style. En attendant que je traite ailleurs des qualités du

style en général, appliquons en peu de mots au style de l'*épopée* celles de ces qualités qui lui conviennent spécialement. La première est la majesté : c'est une manière d'exprimer dignement des idées nobles et grandes et des sentiments élevés. Mais ce haut style a sa souplesse et ses inflexions, sans lesquelles il est tendu et monotone, et c'est dans la première disposition du plan que le poëte doit établir cette variété, comme le peintre, dans son dessin ou dans son esquisse, établit ses masses de lumière et d'ombre, et distribue ses couleurs. La majesté du style, comme celle de la personne, a sa grâce, son naturel, et même sa simplicité. Dans le dramatique, c'est la diversité des mœurs qui donne lieu à ce mélange harmonieux des divers tons du style noble. Dans l'épique, c'est la diversité des peintures et des récits. Si le poëme n'est qu'une suite de tableaux et de scènes d'un caractère grave et sombre, il sera impossible d'en varier les tons. C'est le plus grand défaut de *la Pharsale*. Si le poëte, dans le choix et dans l'ordonnance de son sujet, s'est ménagé des épisodes, des incidents, des sites, et des scènes d'un caractère doux, d'un naturel aimable, le style, pour les exprimer, se détendra et s'abaissera de lui-même. Il sera toujours noble, mais avec moins de faste, de hauteur, et de gravité. C'est là le charme du style de Virgile ; et c'est par-là que l'Arioste a été préféré au Tasse. Mais l'exemple de l'Arioste n'est pas celui qu'on doit se proposer. Il est facile de varier les tons et les couleurs du style dans un poëme héroï-comique, où l'imagination du poëte se livre à ses caprices, et ne cherche qu'à s'égayer; mais ce n'est point là l'*épopée*. Celle-ci a pour première règle la décence et la dignité : tout y doit être sérieux ; et c'est au sérieux qu'il est difficile de donner des grâces. Or quoique le Tasse n'ait pas ce mérite au même degré que Virgile, il ne laisse pas de l'avoir à un plus haut degré que tous les poëtes héroïques modernes, surtout dans les peintures ; car dans la scène son expression manque souvent de naturel : son imagination l'a servi plus fidèlement que son âme.

Une autre qualité essentielle au style de l'*épopée* est une chaleur continue. C'est l'intérêt qui en est la source ; et le moyen de l'entretenir, c'est de n'admettre dans les récits rien de froid ni de languissant. L'action du poëme n'est pas toujours rapide,

mais elle ne doit jamais être indolente : son style n'est pas toujours brûlant, mais il doit toujours être animé. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE et MOUVEMENTS DU STYLE.

L'harmonie et le coloris distinguent surtout le style de l'*épopée*. Il y a deux sortes d'harmonie dans le style, l'harmonie contrainte, et l'harmonie libre : l'harmonie contrainte, qui est celle des vers, résulte d'une division symétrique et d'une mesure prescrite dans le nombre des temps, ou dans le nombre des syllabes : dans le nombre des temps pour la poésie ancienne, où la mesure était prosodique ; et dans le nombre des syllabes pour la poésie moderne, où l'on ne fait que les compter.

Les anciens avaient consacré à l'*épopée* le plus régulier, le plus harmonieux, le plus varié, le plus beau de leurs vers, l'*hexamètre*.

Nous y avons affecté le vers *alexandrin*, le plus nombreux, le plus majestueux, le plus imposant de nos vers.

Mais l'*hexamètre*, dans sa variété, gardait une mesure égale ; et quel qu'en fût le mouvement, le nombre des syllabes, et la combinaison des deux pieds qui le composaient, ils ne formaient jamais ensemble que vingt-quatre temps, divisés en six pieds chroniquement égaux ; en sorte que deux vers, l'un de treize syllabes, et l'autre de dix-sept, ne laissaient pas d'avoir une même somme de temps.

Prona petit maria, et pelago decurrit aperto.
Consurgunt nautæ, et magno clamore morantur.

Tout au contraire, notre vers héroïque, toujours composé du même nombre de syllabes, n'est jamais d'égale mesure, ni dans les nombres qui le composent, ni dans la somme de ses temps.

Rien n'est donc plus rare dans nos vers qu'une harmonie qui nous rappelle l'harmonie des vers latins. Ils en ont une cependant qui leur est propre, et qui, du moins pour notre oreille, est très-sensible dans nos bons poëtes, mais dont les avantages ne me semblent pas tels qu'il ne fût possible à une belle prose de nous en faire oublier le charme.

L'harmonie libre ou celle de la prose n'a point de mesure prescrite. Elle se forme, non de tel nombre de syllabes divisées

par des repos, mais d'un mélange varié de syllabes faciles, coulantes, et sonores, tour à tour lentes et rapides, au gré de l'oreille, qui prend soin de les assortir. Là, tous les nombres se succèdent avec une variété qui n'a pour règle que l'analogie de l'expression avec la pensée, et s'il nous est possible d'approcher quelquefois de cette harmonie imitative, ou plutôt de cette harmonie analogue qui nous enchante dans la poésie des anciens, ce sera, je crois, dans la prose plus aisément que dans les vers. *Voyez* HARMONIE, NOMBRE, RIME, VERS, etc.

Cependant, s'il faut céder à l'habitude où nous sommes de voir nos poëmes écrits en vers rimés, n'y aurait-il pas un moyen d'en rompre la monotonie, et d'en rendre jusqu'à un certain point l'harmonie analogue et imitative? Ce serait d'y employer des vers de différente mesure, non pas mêlés au hasard, comme dans nos poésies libres, mais appliqués aux différents genres auxquels leur cadence est le plus convenable : par exemple, le vers de dix syllabes, comme le plus simple, aux morceaux pathétiques; le vers de douze, aux morceaux tranquilles et majestueux; les vers de huit aux harangues véhémentes, etc.

Toute réflexion faite sur cette innovation, je sens que notre oreille s'y prêterait malaisément; mais je ne puis dissimuler que ni dans *l'épopée*, ni dans la tragédie, des vers de douze et de huit syllabes, aussi heureusement entrelacés qu'ils le sont ici ne me sembleraient déplacés.

Cérès dans l'opéra de Proserpine.

Les superbes géants, armés contre les dieux,
Ne nous donnent plus d'épouvante.
Ils sont ensevelis sous la masse pesante
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
Nous avons vu tomber leur chef audacieux
Sous une montagne brûlante.
Jupiter le contraint de vomir à nos yeux
Les restes enflammés de sa rage mourante.
Jupiter est victorieux;
Et tout cède à l'effort de sa main foudroyante.

De même ces vers de *Médée* :

Mon frère et mes deux fils ont été les victimes

De mon implacable fureur ;
J'ai rempli l'univers d'horreur :
Mais le cruel Amour a fait seul tous mes crimes.

Et je ne vois aucun genre de poésie dont la noblesse, la majesté, l'élévation, la gravité même se refusât à ce mélange harmonieux.

Le coloris du style est une suite du coloris de l'imagination ; et comme il en est inséparable, j'ai cru devoir les réunir sous un même point de vue. *Voyez* IMAGE.

Le style de la tragédie est commun à toute la partie dramatique de *l'épopée*. (*Voyez* TRAGÉDIE.) Mais la partie épique permet, exige même des peintures plus fréquentes et plus vives. Ou ces peintures présentent l'objet sous ses propres traits, et on les appelle *descriptions ;* ou elles le présentent revêtu de couleurs étrangères, et on les appelle *images*.

Les descriptions exigent non-seulement une imagination vive, forte, étendue, pour saisir à la fois l'ensemble et les détails d'un tableau vaste, mais encore un goût délicat et sûr pour choisir les tableaux, et dans chaque tableau, des circonstances et des détails dignes du poëme héroïque. La chaleur des descriptions est la partie brillante et peut-être inimitable d'Homère ; c'est par là qu'on a comparé son génie *à l'essieu d'un char qui s'embrase par sa rapidité. Ce feu*, dit-on, *n'a qu'à paraître dans les endroits où manque tout le reste, et fût-il environné d'absurdités, on ne les verra plus.* (*Préface de l'Homère anglais de Pope.*) C'est par-là qu'Homère a fait tant de fanatiques parmi les savants, et tant d'enthousiastes parmi les hommes de génie ; c'est par-là qu'on l'a regardé comme une source intarissable où s'abreuvaient les poëtes :

A quo, ceu fonte perenni,
Vatum pierii ora rigantur aquis. (OVID.)

Et, en effet, non-seulement la poésie, mais tous les arts sont pleins d'Homère, comme d'un dieu qui les anime.

Mais ce n'est point assez de bien peindre, il faut bien choisir ce qu'on peint ; toute peinture vraie a sa beauté, mais chaque beauté a sa place. Tout ce qui est bas, commun, incapable d'exci-

ter la surprise et l'admiration, d'attendrir ou d'élever l'âme, est déplacé dans *l'épopée*.

Il faut, dit-on, des peintures simples et familières pour préparer l'imagination à se prêter au merveilleux. Oui, sans doute; mais le simple et le familier ont leur intérêt et leur noblesse. Le repas d'Henri IV chez le solitaire de Jersey n'est pas moins naturel que le repas d'Énée sur la côte d'Afrique; cependant l'un est intéressant, et l'autre ne l'est pas. Pourquoi? parce que l'un renferme les idées accessoires d'une vie tranquille et pure, et l'autre ne présente que l'idée toute nue d'un repas de voyageurs.

Les poëtes doivent supposer tous les détails qui n'ont rien d'intéressant, et auxquels la réflexion du lecteur peut suppléer sans peine; ils seraient d'autant moins excusables de puiser dans ces sources stériles, que la philosophie leur en a ouvert de très-fécondes. Pope compare le génie d'Homère à *un astre qui attire en son tourbillon tout ce qu'il trouve à la portée de ses mouvements;* et il est vrai qu'Homère est de tous les poëtes celui qui a le plus enrichi la poésie des connaissances de son siècle. Mais s'il revenait aujourd'hui avec ce feu divin, quelles couleurs, quelles images ne tirerait-il pas des grands effets de la nature, si savamment développés, des grands effets de l'industrie humaine, que l'expérience et l'intérêt ont portée si loin depuis trois mille ans? La gravitation des corps, l'instinct des animaux, les développements du feu, les métamorphoses de l'air, les phénomènes de l'électricité, les mécaniques, l'astronomie, la navigation, etc.; voilà des mines à peine ouvertes, où le génie peut s'enrichir. C'est de là qu'il peut tirer des peintures dignes de remplir les intervalles d'une action héroïque; encore doit-il être avare de l'espace qu'elles occupent, et ne perdre jamais de vue un spectateur impatient, qui veut être délassé sans être refroidi, et dont la curiosité se rebute par une longue attente, surtout lorsqu'il s'aperçoit qu'on le distrait hors de propos. C'est ce qui ne manquerait pas d'arriver si, par exemple, dans l'un des intervalles de l'action l'on employait mille vers à ne décrire que des jeux. (*Énéide*, l. V.) Le grand art de ménager les descriptions est donc de les présenter dans le

cours de l'action principale, ou comme circonstance de l'action même, ou comme incidents et passages d'une situation à l'autre, ou comme décoration qui forme le fond du tableau.

Je n'ai pu donner ici que le sommaire d'un long traité; les exemples surtout, qui appuient et développent si bien les principes, n'ont pu trouver place dans les bornes de cet article; mais en parcourant les poëtes, un lecteur intelligent peut aisément y suppléer. D'ailleurs, comme on l'a dit souvent, l'auteur qui, pour composer un poëme, a besoin d'une longue étude des préceptes peut s'en épargner le travail.

ESQUISSE. On appelle ainsi en peinture un tableau qui n'est pas fini, mais où les figures, les traits, les effets de lumière et d'ombre, sont indiqués par des touches légères. La même expression s'applique à la poésie; mais à l'égard de celle-ci, elle exprime réellement la grande manière de peindre; car la description poétique n'est presque jamais un tableau fini, et rarement elle doit l'être.

Sur la toile du peintre on ne voit guère que ce que l'artiste y a mis, au lieu que dans une peinture poétique chacun voit ce qu'il imagine; c'est le spectateur qui, d'après quelques touches du poëte, se peint lui-même l'objet indiqué. Réunissez tous les peintres célèbres, et demandez-leur de copier Hélène d'après Homère, Armide d'après le Tasse, Ève d'après Milton, Corine et Délie d'après Ovide et Tibulle, l'esclave d'Anacréon, même d'après le portrait détaillé qu'en a fait ce poëte voluptueux; toutes ces copies auront quelque chose d'analogue entre elles; mais de mille il n'y en aura pas deux qui se ressemblent, au point de faire deviner que l'original est le même. Chacun se fait une Ève, une Armide, une Hélène; et c'est l'un des charmes de la poésie de nous laisser le plaisir de créer. *Incessu patuit dea*, me dit Virgile. C'est à moi à me peindre Vénus.

Stat sonipes, ac fœna ferox spumantia mandit.

C'est à moi à tirer de là l'image d'un coursier superbe.

Mille trahens varios adverso sole colores.

Ne crois-je pas voir l'arc-en-ciel?

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus; hic ipso tecum consumerer ævo.

Il n'en faut pas davantage pour se représenter un paysage délicieux. *Nunc seges ubi Troja fuit. In classem cadit omne nemus.* Voilà des tableaux esquissés d'un seul trait.

Le Tasse parle en maître sur l'art de peindre en poésie avec plus ou moins de détail, selon le plus ou le moins de gravité du style, en quoi il compare Virgile et Pétrarque.

Dederatque comas diffundere ventis.

dit Virgile en parlant de Vénus déguisée en chasseresse. Pétrarque dit la même chose, mais d'un style plus fleuri :

Erano i capei d'oro à l'aura sparsi,
Ch' in mille dolci nodi gli avolgea.
Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravere. . . . . . (VIRGILE.)
E tutto il ciel, cantando il suo bel nome,
Sparser di rose i pargoletti amori. (PÉTRARQUE.)

E l'uno, e l'altro, conobbe il convenevole nelle sua poesia. Perche Virgilio supero tutti poëte heroïci di gravità, il Petrarca tutti gli antichi lirici di vaghezza. Le Tasse.

Le poëte ne peut ni ne doit finir la peinture de la beauté physique; il ne le peut, manque de moyens pour en exprimer tous les traits avec la correction, la délicatesse que la nature y a mise, et pour les accorder avec cette harmonie, cette unité, d'où dépend l'effet de l'ensemble; il ne le doit pas, en eût-il les moyens, par la raison que plus il détaille son objet, plus il assujettit notre imagination à la sienne. Or quelle est l'intention du poëte? Que chacun de nous se peigne vivement ce qu'il lui présente. Le soin qui doit l'occuper est donc de nous mettre sur la voie; et il n'a besoin pour cela que de quelques traits vivement touchés.

Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

Qui de nous, à ces mots, ne voit pas Junie, comme Néron vient

de la voir? Mais il faut que ces traits, qui nous indiquent le tableau que nous avons à finir, soient tels que nous n'ayons aucune peine à remplir les vides. L'art du poëte consiste alors à marquer ce qui ne tombe pas sous les sens du commun des hommes, ou ce qu'ils ne saisissent pas d'eux-mêmes avec assez de délicatesse ou de force; et à passer sous silence ce qu'il est facile d'imaginer; c'est ce que dans l'art du dessin on appelle toucher avec esprit.

EXORDE. Rien n'est plus important pour l'orateur, dit Cicéron, que de se rendre l'auditeur favorable : *Nihil est in dicendo majus, quam ut faveat oratori is qui audiet.* (De Or. l. II.) Or quoique cet objet soit commun à toutes les parties du discours, c'est plus spécialement l'office de l'*exorde.*

Cependant, comme toutes les causes n'ont pas besoin de la même faveur; qu'il en est d'évidemment justes; qu'il en est dont l'honnêteté se recommande d'elle-même; qu'il en est dont l'importance ne peut manquer de captiver l'attention; qu'il en est dont l'intérêt est si pressant, que l'impatience même de l'auditoire commande à l'orateur d'aller au fait sans préambule; qu'il en est enfin de si minces, que tout appareil d'éloquence y serait aussi déplacé qu'un vestibule décoré devant une cabane; il s'ensuit que toute espèce de harangue ou de plaidoyer ne demande pas un *exorde. Oportet, ut ædibus ac templis vestibula et aditus, sic causis principia proportione rerum præponere. Itaque in parvis atque in frequentibus causis ab ipsa re est* exordiri *sæpe commodius.* (De Or. l. II.)

C'est donc à l'orateur de voir si la cause est susceptible d'*exorde*, et quel *exorde* lui convient. Il ne peut s'y tromper, s'il ne pense à l'*exorde* que lorsque le discours est fait. C'était la méthode d'Antoine. *Tum denique id quod primum est dicendum, postremum soleo cogitare, quo utar* exordio. *Nam si quando id primum invenire volui, nullum mihi occurrit, aut nugatorium, aut vulgare, atque commune.* Et qui n'a pas éprouvé, comme lui, cette stérilité d'idées, lorsqu'avant d'avoir pénétré dans l'intérieur de son sujet, on en a cherché le début? C'est des entrailles même de la cause, qu'après l'avoir bien mé-

ditée, on tirera un *exorde* éloquent. *Hæc autem in dicendo non extrinsecus aliunde quærenda, sed ex ipsis visceribus causæ sumenda sunt. Idcirco, tota causa pertentata atque perspecta, locis omnibus inventis atque instructis, considerandum est quo principio sit utendum.* (De Or. l. II.)

Dans toutes les causes vulgaires l'apparat serait ridicule. Dans des causes plus importantes, mais où l'on est sûr de trouver l'auditoire favorablement disposé, l'*exorde* sera, si l'on veut, un moyen de plus de fixer son attention, ou de gagner sa bienveillance; mais si l'on voit que le temps presse, que l'auditoire est inquiet, impatient, ou déjà fatigué, il faut aller au fait: l'*exorde* serait importun.

Les causes où il est nécessaire sont celles où l'on craint que les esprits ne soient aliénés ou prévenus par l'adverse partie; celles qui ne semblent pas dignes d'une application sérieuse; celles enfin qui exigent inévitablement une discussion pénible, et auxquelles des esprits légers ou paresseux ne donneraient peut-être pas une attention suivie et soutenue. Aristote ne voulait point d'*exorde* lorsqu'on serait sûr de l'impartialité et de l'intégrité des juges; mais l'esprit le plus droit et le plus équitable peut être un esprit dissipé.

Selon le genre de la cause, Cicéron distingue deux espèces d'*exorde*, le début simple, et l'insinuation; et il définit celle-ci « un discours qui, par une sorte de dissimulation et de détour, s'insinue insensiblement et adroitement dans les esprits. »

Le début simple et direct a lieu toutes les fois que la cause, au premier coup d'œil, se montre honnête et irréprochable, ou qu'il n'y a que de légers nuages d'opinion à dissiper. Si les esprits sont en balance, il faut, dit Cicéron, annoncer que bientôt l'incertitude cessera, et l'attaquer en débutant. S'il n'y a contre la cause que de vagues soupçons, il faut se hâter de les détruire, tirer l'*exorde* de ce que l'adversaire aura dit de plus fort, et commencer par où il aura fini, en attaquant son dernier moyen, comme celui dont l'impression est la plus récente et la plus vive. Mais si l'orateur s'aperçoit d'un éloignement trop marqué, soit dans l'opinion, soit dans l'inclination des juges, il emploiera l'insinuation; car demander d'abord à des gens indignés une

attention favorable, c'est les irriter encore plus. *Voyez* INSINUATION.

Dans les affaires peu considérables en apparence, ce qu'il faut éviter, c'est le mépris de l'auditoire et la négligence qui en est la suite. Ici l'*exorde* se réduit à donner à la cause tout l'intérêt qu'elle peut avoir; et si c'est le pauvre ou le faible, la veuve ou l'orphelin que l'on défend, il est aisé d'agrandir de petits objets par des motifs d'humanité. L'attention suit la bienveillance, et la docilité accompagne l'attention : *Nam is maxime docilis est, qui attentissime est paratus audire.* CIC. de INV.

Or, dans les petites causes comme dans les grandes, on se concilie la bienveillance par quatre sortes de moyens; et ces moyens sont relatifs ou à soi-même, ou à ses adversaires, ou à ses juges, ou à sa cause.

A soi-même, si, par exemple, en rappelant ce qu'on a fait pour mériter la bienveillance, on se plaint de l'indignité de l'accusation dont on est chargé, ou du traitement qu'on éprouve. Ici les mœurs sont un puissant moyen à faire valoir pour et contre : *Valet multum ad vincendum probari mores, instituta, et facta, et vitam eorum qui agunt causas et eorum pro quibus; et item improbari adversariorum; animosque eorum apud quos agitur conciliari quam maxime ad benevolentiam, quum erga oratorem, tum erga illum pro quo dicet orator.* Un grand caractère de probité dans l'avocat, lorsqu'il est bien connu, peut lui tenir lieu d'éloquence.

Les orateurs, en parlant d'eux-mêmes, ou pour eux-mêmes, n'ont pas toujours été modestes. Mais si, dans la chaleur de leur défense et au moment où la violence et l'atrocité de l'injure excitent leur indignation, ils se permettent un noble orgueil, il n'en est pas de même dans l'*exorde;* l'orateur, l'auditoire, sont encore de sang-froid; et l'un doit être d'autant plus réservé que l'autre est plus sévère.

On a fait une loi de se montrer timide dans l'*exorde;* cette règle mérite une distinction. Devant un peuple aussi fier que le peuple romain, la timidité de l'*exorde,* soit qu'elle fût naturelle ou feinte, était flatteuse et intéressante; elle devait contribuer à bien disposer les esprits; et comme partout les juges sont des

hommes, elle sera toujours placée, et favorable à l'orateur, lorsqu'elle sera personnelle. Ainsi l'on doit, selon les circonstances, savoir *exagérer*, comme le veut Quintilien, *la supériorité du talent de son adversaire et sa propre faiblesse;* on peut *feindre d'être alarmé du crédit de la partie adverse, ou de l'éloquence de son avocat;* on peut même à propos témoigner de l'inquiétude sur les dispositions où l'on trouve son auditoire, sur les préventions de ses juges, sur sa propre situation. Mais lorsqu'il s'agit de sa cause et du droit qu'on défend, on ne saurait marquer trop d'assurance.

La sécurité est toujours odieuse dans un plaideur, nous dit Quintilien; *et les juges, qui connaissent l'étendue de leur pouvoir, ne sont pas fâchés, au fond de l'âme, que, par un respect qui tient de la crainte, on rende une sorte d'hommage à leur autorité.*

Cela suppose un tribunal ou arbitraire ou corrompu; et en défendant une cause juste devant des hommes justes, leur marquer de la crainte c'est leur faire un outrage.

La timidité de l'orateur annoncera donc la défiance de soi-même, mais jamais de sa cause : c'est ce que les hommes éloquents ont parfaitement distingué; et lorsqu'ils ont eu leur honneur ou leur dignité à défendre, ils ont su, en parlant d'eux-mêmes, garder une sage modération entre le timide respect qu'un accusé doit à ses juges, et la confiance qu'il doit aussi à leur intégrité et à son innocence. On voit ce mélange de modestie et de sécurité dans l'*exorde* de la harangue de Démosthène pour la couronne, où la nécessité de se défendre lui imposait celle de se louer.

Cicéron, le plus adroit des hommes, le plus insinuant lorsqu'il faut l'être, n'a pas toujours été modeste dans ses *exordes*, où il parle souvent de lui; et le début de sa défense, dans la seconde des *Philippiques*, est bien différent de celui de Démosthène dans la harangue que je viens de citer. *Quonam meo fato, patres conscripti, fieri dicam ut nemo, his annis viginti, reipublicæ hostis fueri, qui non bellum eodem tempore mihi quoque indixerit? Nec vero necesse est a me quemquam nominari vobis, quum ipsi recordemini. Mihi pœnarum illi plus quam*

optarem dederunt. Te miror, Antoni, quorum facta imitare, eorum exitus non perhorrescere..... Quid putem? contemptumne me? Non video, nec in vita, nec in gratia, nec in rebus gestis, nec in hac mea mediocritate ingenii, quid despicere possit Antonius. An in senatu facillime de me detrahi posse credidit, qui ordo clarissimis civibus bene gestæ reipublicæ testimonium multis, mihi uni conservatæ dedit? Philip. II [1].

Mais Cicéron avait vieilli dans la tribune; il était chargé d'honneurs; il était en vénération parmi le peuple; il était l'oracle du sénat, et celui qui avait été proclamé *père de la patrie* avait droit de prendre, en répondant à un homme qui l'insultait, un ton plus haut que Démosthène, qui n'avait, chez les Athéniens, ni le même crédit ni le même caractère de grandeur et de dignité.

On reprochait à Cicéron de se vanter d'avoir sauvé la république; louange, disait-on, que Brutus lui-même ne se donnait pas. Mais quoique assassiner soit *le plus sûr*, ce n'est pas le plus glorieux; et un coup de poignard à donner est plus facile, et peut-être aussi moins courageux, qu'une belle harangue à faire. Enfin Démosthène répondait à une accusation juridique, et Cicéron à un outrage; l'un parlait à un peuple facile et variable, l'autre à un sénat dont il était sûr: l'un voyait devant lui ses juges, et l'autre ses vengeurs.

Au reste, en parlant de soi-même ou de ceux qu'on défend, il est un art de dire, sans ostentation et avec modestie, ce qui peut influer de la personne sur la cause. Il y faut plus de délicatesse si c'est de soi-même qu'on parle, mais d'un autre on peut faire valoir, non-seulement le malheur, l'innocence, l'âge, la situation, la droiture, la bonne foi, mais la dignité, les services, les

[1] « Par quelle fatalité singulière est-il arrivé, pères conscrits, que depuis vingt ans la république n'ait pas eu un seul ennemi qui en même temps ne se soit déclaré le mien? Je n'ai pas besoin de vous les nommer; vous les connaissez tous. Leur fin malheureuse m'en a vengé plus que je ne l'aurais voulu. Toi, je t'admire, Antoine, de ne pas redouter le sort de ceux dont tu imites les actions. Qu'en penserai-je? Est-ce mépris pour moi? Je ne vois pourtant ni dans ma vie, ni dans mon crédit, ni dans ma conduite passée, ni dans le peu de génie dont je suis doué, ce que peut mépriser Antoine. Croit-il donc qu'il lui soit facile d'être mon détracteur dans le sénat, dans cet ordre qui a rendu souvent à d'illustres citoyens le témoignage d'avoir bien gouverné la république, mais qui n'a jamais attribué qu'à moi la gloire de l'avoir sauvée. »

mœurs, les talents, les vertus. Les seuls avantages dont il ne faut jamais parler sont le crédit et la fortune.

L'*exorde* pris de la personne de l'adversaire exigeait autrefois peu de ménagements; et tout ce qui pouvait contribuer à le rendre odieux ou à l'avilir était permis à l'éloquence.

On peut attirer sur ses adversaires, disait Cicéron, la haine, l'envie, ou le mépris; la haine, en faisant voir qu'ils ont agi avec insolence, avec orgueil, avec méchanceté : l'envie, en montrant leur puissance, leurs richesses, et leur crédit, l'usage arrogant et intolérable qu'ils en ont fait, la confiance qu'ils y ont mise bien plus que dans la bonté de leur cause : le mépris, si l'on met au jour leur inertie, leur lâcheté, leur mollesse, leur indolence, leur vie honteusement plongée dans le luxe et l'oisiveté (les plus grands des vices, selon les mœurs romaines); « et il ne suffit pas de le dire, ajoute Quintilien, il faut savoir l'exagérer. »

Ainsi, l'on voit que dans ces plaidoyers la satire personnelle pouvait se donner toute licence. Mais en cela même peut-être elle avait moins de force; et comme elle attaquait réciproquement et indistinctement tous les états, on était convenu sans doute de regarder l'invective comme une figure oratoire.

L'*exorde* relatif à l'auditoire ou à la personne des juges intéresse leur vanité, leur gloire, leur honneur. On rappelle, dit Cicéron, ce qu'ils ont fait de courageux, de sage, d'humain, de généreux, et en observant que dans l'éloge la complaisance et l'adulation ne se fassent pas trop sentir, on témoigne pour eux autant d'estime personnelle que de confiance en leurs jugements et de respect pour leur autorité. « Si nous parlons, ajoute Quintilien, pour des personnes considérables, nous faisons valoir la dignité du juge; pour des gens obscurs, sa justice; pour des malheureux, sa compassion; pour des opprimés, sa sévérité envers les oppresseurs. » Il veut aussi qu'on lui présente, soit comme un frein, soit comme un aiguillon, l'opinion commune: l'attente du public, la réputation de ses jugements, son honneur, comme Cicéron aux chevaliers romains, dans la première des Verrines : *Quod erat optandum maxime, judices, et quod unum ad invidiam vestri ordinis infamiamque judiciorum*

sedandam maxime pertinebat ; id, non humano consilio, sed prope divinitus datum atque oblatum vobis, summo reipublicæ tempore, videtur. Il veut que l'on expose le tort qu'on a souffert ou que l'on souffrirait, et l'état déplorable où l'on serait réduit en perdant un procès si juste ; l'orgueil et l'insolence de la partie adverse si elle venait à gagner le sien.

Dans ces préceptes, l'orateur et le rhéteur n'ont vu que Rome. Mais le caractère de l'*exorde* et de l'éloquence en général change selon les lieux, et les temps, et les mœurs. A Rome, il y aurait eu de l'imprudence et du danger à censurer son auditoire. Il n'en était pas de même à Athènes ; et Démosthène, dans le peu d'*exordes* qu'il a mis à la tête des Philippiques et des Olynthiennes, ne fait rien moins assurément que flatter les Athéniens : jamais un ami courageux n'a parlé à son ami avec plus de franchise.

L'*exorde* tiré du fond même de la cause, dit Cicéron, en doit relever l'importance et l'équité, en même temps qu'il dégradera la cause de l'adversaire, et qu'il l'annoncera comme injuste ou comme odieuse. Nous captiverons l'attention, ajoute-t-il, en promettant de dire des choses nouvelles et grandes, qui intéressent l'auditoire, ou des hommes recommandables, ou l'humanité, ou la religion ; et ces moyens, il les employa lui-même plus d'une fois, à l'exemple de Démosthène, comme lorsqu'il voulut relever l'importance de la guerre contre Mithridate. « Il s'agit, dit-il, de la gloire du peuple romain, de cette gloire que vos aïeux vous ont transmise..... Il s'agit du salut de vos alliés et de vos amis..... Il s'agit des revenus du peuple romain les plus solides, les plus considérables, et sans lesquels la paix serait privée de ses ornements et la guerre de ses subsides..... Il s'agit de la fortune d'un grand nombre de citoyens, au secours desquels vous devez aller pour l'amour d'eux-mêmes, et surtout pour l'amour de la république. »

Mais revenons à ces préceptes.

Lorsque la cause est défavorable, surtout lorsqu'elle a quelque chose d'odieux et de révoltant, l'insinuation est nécessaire ; et il y a, dit Cicéron, plusieurs manières d'en user : ou en mettant à la place de la personne contre laquelle l'auditoire est aigri

une personne qui l'intéresse, le père, par exemple, à la place du fils; ou en substituant à une chose odieuse une chose recommandable, comme serait une action vertueuse du même homme que l'on défend, etc. Pour donner le change à l'auditeur, et pour faire passer son âme de l'objet qui la blesse à l'objet qui peut l'adoucir, cachez-lui d'abord, s'il est possible, ce que vous avez dessein de lui persuader, dit l'orateur : paraissez donner dans son sens, en annonçant que ce qui excite son indignation excite aussi la vôtre, que ce qui lui paraît injuste et odieux vous le tenez pour tel; et après l'avoir apaisé, après l'avoir rendu attentif et docile, démontrez-lui que dans votre cause il n'y a rien de tout cela. Assurez-lui pourtant que vous n'imputez rien de semblable à vos adversaires; évitez surtout de blesser des gens à qui l'on s'intéresse : mais ne laissez pas d'employer tout votre art à diminuer leur crédit.

Cicéron, qui était jeune encore lorsqu'il recueillait ces préceptes, semble avoir oublié ici qu'il ne s'agit que de l'*exorde*, où tout cet artifice ne saurait avoir lieu; et lorsqu'il l'employa lui-même avec une adresse inimitable, ce ne fut pas dans le début, mais dans le fort de la discussion, comme pour Muréna, lorsqu'il s'agissait d'infirmer l'autorité de Caton, c'est-à-dire au moment critique et décisif de sa défense. C'est là qu'il faut étudier l'art, si on veut savoir jusqu'où il peut aller.

Il peut arriver que l'adversaire ait donné prise au ridicule, ou que l'auditoire ait besoin d'être délassé; et dans ces deux cas les anciens se permettaient de débuter par un bon mot, par une raillerie, ou par quelque récit plaisant ou merveilleux. *Nam ut tibi satietas et fastidium, aut amara aliqua re relevatur, aut dulci mitigatur; sic animus defessus audiendo, aut admiratione reintegratur, aut risu renovatur.* De Inv.

Mais ces moyens ne peuvent guère convenir qu'à l'éloquence populaire; et Cicéron, qui quelquefois s'est permis la raillerie dans ses harangues, ne laisse pas de demander que l'*exorde* soit grave et sentencieux. Tout doit y avoir, le plus qu'il est possible, un caractère de dignité, parce qu'il importe sur toute chose à l'orateur de commencer par se rendre imposant. Mais en même temps que l'éloquence de l'*exorde* doit être noble,

elle doit être simple ; peu d'éclat et peu d'ornements, nulle parure étudiée : tout cela ferait soupçonner un artifice trop soigneusement préparé; et ce soupçon ferait perdre beaucoup à l'orateur de son autorité, et au discours de l'air de bonne foi qui seul gagne la confiance.

Pour la même raison, il est rare que la véhémence y soit placée. *Neque est dubium quin* exordium *dicendi vehemens et pugnax non sæpe esse debeat.* (De Orat. l. II.) Il faut pour cela que l'impatience et l'indignation semblent avoir fait violence au caractère de l'orateur. Alors même il est encore mieux qu'il paraisse se contenir; que la chaleur et l'énergie soient dans les paroles plus que dans la prononciation, et je présume, par exemple, que ce début tant de fois cité, *Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* fut prononcé plutôt avec l'austérité d'un juge qu'avec l'emportement d'un accusateur indigné.

Enfin l'on doit se souvenir que l'*exorde* ne fait qu'introduire, annoncer, promettre, et que ce n'est le lieu de déployer ni les forces du raisonnement, ni les ressorts du pathétique, ni les voiles de l'éloquence. *Tantum impelli primo judicem leviter, ut jam inclinato reliqua incumbat oratio.* (De Orat. l. II). Quintilien avertit sagement de n'y hasarder aucune de ces expressions hardies qui échappent dans les mouvements impétueux ; parce que la chaleur qui les inspire et qui les fait passer, n'est pas encore dans les esprits.

Un architecte est maladroit lorsqu'il épuise les richesses de son art à décorer un vestibule; un orateur doit ménager celles du sien aussi bien que ses forces, et former son plan de manière que l'étonnement, l'intérêt, l'émotion, la persuasion, aillent en croissant : *Nihil est in natura rerum omnium quod se universum profundat, et quod totum repente evolet. Sic omnia quæ fiunt, quæque aguntur acerrime, lenioribus principiis natura ipsa prætexuit.* (De Orat. l. II.)

Un bel *exorde* même serait un beau défaut si par son éclat il offusquait le reste du discours, s'il en épuisait la substance, ou si, par des promesses trop exagérées, il prenait des engage-

ments au-dessus des forces de l'orateur : car il faut bien qu'il se souvienne qu'il doit pouvoir tenir ce qu'il promet; et que s'il ne passe l'attente de l'auditoire, au moins doit-il être en état de la remplir.

L'*exorde* est comme le front de l'armée : il doit être ferme; mais il faut réserver pour la péroraison ce qu'il y a de meilleur : *Firmissimum sit quodque primum; ea quæ excellent serventur ad perorandum. Si quæ erunt mediocria, in mediam turbam atque in gregem conjiciantur.* (De Orat. l. II.)

Les autres défauts de l'*exorde* seraient d'être *vulgaire, commun, commuable, inutile, trop long, hors d'œuvre, déplacé*, ou *à contre-sens.*

Cicéron entend par *vulgaire* un *exorde* qui peut s'accommoder à plusieurs causes indifféremment. Quintilien le permet, je ne sais pourquoi; mais Cicéron l'exclut et le rejette.

Il appelle *commun* celui qui conviendrait tout aussi bien à la cause de l'adversaire; il l'interdit de même, et veut un *exorde propre* à la cause : *Principia autem dicendi semper, quum accurata, et acuta, et instructa sententiis, apta verbis; tum vero* propria *esse debent.* (De Orat. l. II.)

Par *commuable* il entend celui qui peut se rétorquer avec de légers changements; par *inutile*, celui qui ne fait rien à la cause et qui n'est qu'un prélude oiseux : *Atque ejusmodi illa prolusio debet esse, non ut Samnitum, qui vibrant hastas ante pugnam quibus in pugnando nihil utuntur, sed ut ipsis sententiis quibus proluserunt vel pugnare possint.* (De Orat. l. II.)

Un *exorde long* est celui qui contient plus de pensées et de paroles qu'il ne fallait; *hors d'œuvre*, celui qui n'est pas tiré du fond de l'affaire et qui semble y être ajouté; *déplacé*, celui qui ne va pas au but que l'orateur a dû se proposer; *à contre-sens*, celui qui va contre l'intérêt de la cause et l'intention de l'orateur. Tel serait, ce me semble, l'*exorde* où l'orateur allé-guerait, comme le veut Quintilien, qu'il ne se serait engagé à défendre une cause *que pour satisfaire aux devoirs de la parenté ou de l'amitié;* car dès ce moment il se rendrait suspect de partialité, et donnerait mauvaise opinion de sa cause. César

fut plus adroit en parlant pour Catilina : *Omnes homines qui de rebus dubiis consultant*, dit-il au sénat, *ab odio, amicitia, ira, atque misericordia vacuos esse decet.* SALLUST. [1].

Il est vrai cependant que lorsque l'orateur se voit chargé d'une cause odieuse au premier aspect, et qu'il s'agit pour lui d'être odieux lui-même, ou de paraître obligé par état, ou par devoir, de la défendre, il doit courir au plus pressé, et commencer par apaiser l'indignation de l'auditoire; mais ce qui ne peut avoir d'excuse, c'est cet *exorde* d'Isocrate, dans la harangue où, faisant l'éloge d'Athènes, il l'élevait au-dessus de Sparte, et dans laquelle il débutait ainsi : *Puisque le discours a naturellement la vertu de rendre les grandes choses petites, et les petites grandes; qu'il sait donner les grâces de la nouveauté aux choses les plus vieilles, et qu'il fait paraître vieilles celles qui sont nouvellement faites,* etc. Quoi de plus maladroit que d'annoncer comme une charlatanerie l'art qu'on va soi-même employer? « Est-ce ainsi, dira quelqu'un, ô Isocrate, que vous allez changer toutes choses à l'égard d'Athènes et de Lacédémone? » (LONGIN, *du Subl.*)

La plaidoirie moderne donne rarement lieu à l'appareil de la haute éloquence : les causes politiques, les causes criminelles, sont écartées du barreau; mais il ne laisse pas d'y en avoir encore d'assez importantes pour mériter qu'on y emploie tous les moyens de l'art. Un fils qui plaide contre son père, une femme contre son mari, une mère contre ses enfants, un redevable contre son bienfaiteur, un homme obscur et faible contre un homme illustre et puissant, ont besoin que leur défenseur écarte de leur cause ce qu'elle a de défavorable. Mais comme il n'y a plus rien d'arbitraire dans les arrêts, que les tribunaux ne sont plus ou ne doivent plus être que la loi vivante, et que c'est faire aux juges une insulte publique que de chercher ouvertement à les séduire ou à émouvoir leurs passions, l'art de les gagner doit avoir plus de réserve et plus d'adresse; et dans le commun des procès, l'*exorde* n'est guère que l'exposé de la nature de la cause ou de la situation de celui qu'on défend.

[1] « Tous les hommes qui délibèrent sur des affaires douteuses doivent être libres de haine, d'amitié, de colère et de compassion. »

Dans les états où l'éloquence politique et républicaine se fait encore entendre, la discussion des affaires lui permet rarement de se développer : l'*exorde* y tiendrait trop d'espace; et quant aux formes, ses modèles sont plutôt dans Thucydide et Tite-Live que dans Démosthène et Cicéron.

Un mot comme celui de M. Fox, pour justifier une révolte dont on poursuivait les auteurs : *Souvenons-nous, Montgomery, que c'est à de pareils rebelles que nous devons l'honneur d'être assemblés à Westminster;* ce mot, dis-je, vaut seul la plus belle harangue.

Le grand appareil de l'*exorde* paraît réservé aujourd'hui à l'éloquence de la chaire; c'est en effet là qu'il se montre avec l'éclat qu'il eut dans la tribune, mais par des moyens différents : le personnel en est exclu; ces relations sont du ciel à la terre, de l'homme à Dieu, de la morale à la religion, et du sujet à l'auditoire, avec une austérité sainte, et sans aucun mélange d'artifice et d'adulation. L'orateur s'y attache surtout au développement du texte, et à son application, soit au sujet qu'il veut approfondir, soit à la personne qu'il doit louer et qu'il présente pour modèle. Deux des plus beaux *exordes* connus dans ces deux genres sont celui du sermon de Bourdaloue pour le jour de Pâques, *Surrexit, non est hic;* et celui de Fléchier dans l'oraison funèbre de Turenne : *exorde* qu'on a dit être pris de Lingende, et qui ressemble à celui de l'oraison funèbre d'Emmanuel de Savoie, comme la *Phèdre* de Racine ressemble à celle de Pradon.

EXPOSITION. Le premier soin qu'on doit avoir en écrivant, c'est d'*exposer* le sujet que l'on traite. Ainsi, des parties de quantité d'un poëme, l'*exposition* est la première. Aristote l'appelle *prologue* dans le poëme dramatique; et dans l'épopée, c'est la même chose que le *début* ou la *proposition*.

Comme le poëte épique annonce lui-même son sujet, cette *exposition* directe ne demande pas beaucoup d'art, elle doit être simple, majestueuse, claire et précise; assez intéressante

pour fixer l'attention, mais sans orgueil et sans aucune emphase, en sorte qu'au lieu de promettre de grandes choses, elle en fasse espérer. « Muse, dis-moi la colère d'Achille, cette colère si fatale aux Grecs, et qui précipita dans le noir empire de Pluton les âmes de tant de héros. » Voilà le modèle du début ou de l'*exposition* épique. Elle est comme la pierre de touche du sujet du poëme. Si l'action en est simple, grande, intéressante, il sera facile de l'annoncer, et deux mots en feront sentir l'unité, la grandeur, l'importance. Si, au contraire, le sujet se présente vaguement ou confusément, où ne promet rien qui d'avance nous intéresse et nous attache, c'est une marque qu'il est ingrat, et un avis pour l'abandonner.

Dans le poëme dramatique, l'*exposition* est plus difficile, parce qu'elle doit être en action, et que les personnages eux-mêmes, occupés de leurs intérêts et de l'état présent des choses, doivent en instruire les spectateurs, sans autre intention apparente que de se dire l'un à l'autre ce qu'ils se diraient s'ils étaient sans témoins.

L'art de l'*exposition* dramatique consiste donc à la rendre si naturelle, qu'il n'y ait pas même le soupçon de l'art : pour cela, il faut qu'elle réunisse les trois convenances du lieu, du temps, et des personnes.

Eschyle, inventeur de la tragédie, est peut-être de tous les poëtes grecs celui qui *expose* ses sujets de la manière la plus simple et la plus frappante. Quoi de plus imposant en effet, que de voir dans *les Euménides*, à l'ouverture de la scène, Oreste environné des furies endormies par Apollon ; de le voir, la tête ceinte du bandeau des suppliants, tenant une branche d'olivier d'une main, et de l'autre une épée encore teinte du sang de sa mère ? Quoi de plus imposant, que de voir dans *les Perses* une assemblée de vieillards attendre avec inquiétude des nouvelles de leur roi et de cette armée innombrable qu'il a menée dans la Grèce, et s'entretenir de la grandeur et des hasards de cette entreprise? Dans la tragédie des *Sept Chefs*, le début est encore plus en action. Étéocle, au moment de voir sa ville assiégée, paraît entouré de son peuple, hommes, femmes, enfants ; il leur annonce l'arrivée d'une armée nombreuse qui les menace, et il

exhorte les uns à bien défendre la ville, les autres à faire des sacrifices et des prières aux dieux. Arrive un de ses espions, qui a reconnu l'armée des Argiens : « Témoin, dit-il, de ce que je viens vous raconter, j'ai vu leurs sept chefs immoler un taureau sur un bouclier, tremper leurs mains dans le sang, et faire d'horribles serments par le dieu Mars et par Bellone, ou qu'ils détruiront de fond en comble la ville de Cadmus, ou qu'ils périront sous ses murs; la pitié est bannie de leur bouche et de leur cœur; leur courage s'enflamme comme celui des lions à l'approche du combat. »

Sophocle avait pris la manière d'Eschyle dans l'art d'*exposer* en action : les deux *OEdipe*, l'*Électre*, l'*Antigone*, en sont des exemples. Euripide expose aussi quelquefois avec le même art que Sophocle : ainsi, dans l'*Andromaque* on voit cette princesse, au pied d'un autel, ouvrir la scène en rappelant et en déplorant ses malheurs : ainsi dans l'*Oreste*, on voit Électre assise à côté du lit de son frère endormi, et pour un moment délivré du tourment de ses remords; on la voit, dis-je, verser des larmes, et se retracer, depuis Tantale jusqu'à Oreste, tous les désastres de sa famille, tous les crimes de ses parents. L'*exposition* de l'*Iphigénie en Aulide* est la même que dans Racine; et par ces exemples l'on voit que si Euripide a trop souvent négligé l'art des *expositions*, comme dans l'*Hippolyte*, l'*Électre*, l'*Iphigénie en Tauride*, l'*Hécube*, *les Phéniciennes*, la *Médée*, *les Troyennes*, *les Héraclides*, l'*Hercule furieux*, etc., ce n'était pas qu'il ne connût bien cet art où Sophocle excellait; mais, soit que les spectateurs en tinssent peu de compte, soit que le poëte lui-même se fût persuadé qu'il était inutile, il est certain qu'il en a laissé presque toute la gloire à Sophocle; et c'est avec raison la manière de celui-ci que nos poëtes ont préférée.

Le théâtre moderne a peu d'*expositions* aussi touchantes que celles que je viens de citer pour modèles; mais en cela même qu'elles sont moins pathétiques, elles sont plus adroites; car une des premières règles du théâtre est que l'intérêt aille en croissant, et après une *exposition* qui arracherait des larmes ou qui saisirait de terreur, il serait difficile, durant cinq actes, de graduer les situations. Ainsi nos poëtes, au lieu de jeter l'inté-

rêt dans l'*exposition*, se contentent de l'y annoncer et de l'y faire pressentir.

Racine, en imitant l'*exposition* d'Euripide dans *Iphigénie*, laisse entrevoir ce qui se passe dans l'âme d'Agamemnon :

Non, tu ne mourras point; je n'y puis consentir.

Mais les mouvements de la nature sont encore retenus; ses efforts déchirants sont réservés pour le moment où il embrassera sa fille, où il ordonnera qu'elle soit arrachée des bras d'une mère et conduite à l'autel.

L'*exposition* se fait ou tout d'un coup ou successivement, selon que le sujet l'exige : tantôt le voile qui dérobe au spectateur l'état présent des choses se lève en un instant; tantôt il est, de scène en scène, insensiblement soulevé. C'est ainsi que dans *Héraclius* le secret de l'action se développe d'acte en acte, et n'est pleinement éclairci qu'au moment de la catastrophe; au lieu que dans *le Cid* dès la première scène tout est connu.

Dans les tragédies à double intrigue, l'*exposition* est nécessairement double; et Racine est assez dans l'usage d'en réserver une partie pour le second acte; formule qui a mis dans ses fables un peu trop d'uniformité.

Les fables dont le fond est un intérêt public donnent communément lieu à de belles *expositions*; parce que l'intérêt public ne devant pas être la source du pathétique, on peut l'employer sans ménagement, dès la première scène, à donner de l'importance et de la majesté à l'action : ainsi deux des plus beaux modèles d'*exposition* sur notre théâtre sont la première scène de *la Mort de Pompée* et le premier acte de *Brutus;* bien entendu que du discours de Ptolomée Corneille aurait dû retrancher l'emphase et la déclamation.

La plus froide, la plus pénible, la plus longue, et en même temps la plus obscure de toutes les *expositions*, est celle de *Rodogune*; elle est longue, obscure et pénible, parce que le trait d'histoire dont il s'agit n'étant pas connu, il a fallu tout dire, que les faits en sont compliqués et les noms mêmes inouïs pour le plus grand nombre des spectateurs; elle est froide, non-seulement par sa lenteur laborieuse, mais par l'indifférence

réciproque des deux personnages qui sont en scène, lesquels ne sont, ni l'un ni l'autre, intéressés dans l'action que comme simples confidents. C'est quelque chose d'inconcevable que la négligence qu'a mise le grand Corneille dans l'*exposition* d'une pièce qu'il regardait comme son chef d'œuvre : supérieur à tout dans les choses de génie, il est toujours au-dessous de lui-même dans tout ce qui n'est que de l'art.

La célébrité d'un sujet en rend l'*exposition* infiniment plus simple et plus facile ; aux noms d'Iphigénie, d'Œdipe, de Didon, de César, de Brutus, on sait d'avance, non-seulement quels sont les caractères, mais quels sont les antécédents et les rapports de l'action. Voyez de combien de détails Racine a été dispensé dans l'*exposition* de l'*Iphigénie*, par la connaissance qu'on avait déjà de l'enlèvement d'Hélène, du serment fait de venger son époux, de ce qu'étaient Achille, Ulysse, Agamemnon, de ce qu'étaient Pâris et Troie ; et supposé que cette fable eût été de l'invention du poëte, ou qu'il en eût pris le sujet dans quelque historien obscur, concevez dans quel embarras l'eût mis cet *exposé* de l'avant-scène. Lorsqu'une action n'est pas célèbre, il faut qu'elle soit claire et frappante par elle-même, et que les personnages qu'on y emploie aient un caractère si marqué, qu'à la première vue ils laissent leur empreinte dans les esprits.

L'action comique ne saurait avoir des rapports éloignés : c'est communément dans le cercle d'une société, d'une famille, qu'elle se passe ; et par conséquent l'*exposition* n'en est jamais bien difficile. Les intérêts domestiques, les qualités, les affections, les inclinations particulières, qui en sont les mobiles et les ressorts, nous sont tous familiers ; un seul mot les indique, une scène nous met au fait. Dans le comique même cependant on voit peu d'*expositions* ingénieuses : on cite avec raison comme un modèle rare celle du *Tartufe*, à côté de laquelle on peut mettre celle du *Misanthrope*, celle de *l'École des Maris*, et celle du *Malade imaginaire*, plus originale peut-être encore et plus comique.

Dans cette partie, comme dans toutes les autres, il faut avouer que Molière est bien supérieur aux anciens : ceux-ci n'employaient aucun art dans l'*exposition* de leurs comédies ; tantôt

c'était un monologue oiseux, tantôt un prologue adressé au parterre, comme dans les *Guêpes* d'Aristophane, où l'un des acteurs annonçait au public ce qu'il allait voir. Cette manière, la plus commode sans doute, mais la moins adroite, fut apparemment celle de Cratinus et de Ménandre, puisque Plaute et Térence, leurs imitateurs, l'adoptèrent. Nos poëtes comiques, à leur exemple, firent usage du prologue avant d'avoir appris à faire mieux; et Molière, en traitant l'un des sujets de Plaute, n'a pas dédaigné de prendre de lui cette manière d'*exposer* : mais que l'on compare le dialogue de Mercure et de la Nuit, dans le comique français, avec le simple récit de Mercure dans le comique latin; et du côté de l'imitateur on reconnaîtra, n'en déplaise à Boileau, la supériorité du maître.

EXTRAIT. On a calculé qu'à lire quatorze heures par jour, il faudrait huit cents ans pour épuiser ce que la Bibliothèque du roi contient seulement sur l'histoire; cela seul prouverait la nécessité des *extraits*. On sent de plus que ce travail, bien dirigé, serait un moyen d'occuper utilement une multitude de plumes que l'oisiveté rend nuisibles; et bien des gens qui n'ont pas le talent de produire auraient assez d'intelligence pour réussir à faire des *extraits* précieux. Ce serait, en littérature, un atelier public, où les désœuvrés trouveraient à subsister en travaillant; les jeunes gens commenceraient par là; et de cet atelier il sortirait des hommes instruits, et formés de bonne heure dans l'art de penser et d'écrire.

L'*extrait* d'un ouvrage historique, philosophique, didactique, n'exige, pour être fidèle, que de la netteté et de la justesse d'esprit. Des *extraits* raisonnés demanderaient un mérite plus rare. (*Voyez* CRITIQUE.) Mais les écrivains dont je parle seraient dispensés de cette discussion qui suppose tant de lumières : en désirant de retrouver un Bayle, on n'a pas droit de l'espérer.

Il n'en est pas des belles-lettres comme des sciences : l'*extrait* d'un ouvrage d'esprit, s'il n'est que froidement exact, n'en donnera qu'une fausse idée. Supposez même, ce qui n'est pas toujours, qu'il embrasse et qu'il développe le plan et le dessein de

l'ouvrage, l'analyse la plus exacte et la mieux détaillée n'en sera que l'anatomie. Rappelons-nous ce mot de Racine : « Ce qui me distingue de Pradon, c'est que je sais écrire. » Cet aveu est assurément trop modeste; mais il apprend du moins que les bons auteurs diffèrent encore plus des mauvais par les détails et par l'éloquence du style, que par le fond et l'ordonnance.

Combien de situations, combien de traits de caractère, que les détails préparent, tempèrent, adoucissent, et qui révoltent dans un *extrait*? Il n'est point de couleurs qui ne se marient; tout l'art consiste à les bien nuancer; et ce sont ces nuances qu'on néglige de faire apercevoir dans les linéaments d'une esquisse. Le mérite le plus général des ouvrages de peinture, de sculpture, de poésie, est dans l'exécution. Un plan géométral ne suffit pas pour bien juger de l'architecture d'un palais, et l'on ne jugerait pas mieux d'un ouvrage de littérature d'après une simple analyse.

Supposons que l'on eût à faire l'*extrait* de la tragédie de *Phèdre;* croirait-on avoir bien instruit le public si, par exemple, on avait dit de la déclaration de Phèdre à Hippolyte :

« Phèdre vient implorer la protection d'Hippolyte pour ses enfants; mais elle oublie le dessein qui l'amène, et le cœur plein de son amour elle en laisse échapper quelques marques. Hippolyte lui parle de Thésée; Phèdre croit le revoir dans son fils; elle se sert de ce détour pour exprimer la passion qui la domine. Hippolyte rougit et veut se retirer; Phèdre le retient, cesse de dissimuler, et lui avoue en même temps l'amour qu'elle a pour lui, et l'horreur qu'elle a d'elle-même. »

Croirait-on de bonne foi trouver dans ses lecteurs une imagination assez vive pour suppléer aux détails qui font de cette scène un prodige de l'art? Croirait-on les avoir mis à portée de donner à Racine les éloges qui lui sont dus?

La netteté, la justesse d'esprit qui suffirait pour l'analyse d'un ouvrage philosophique, ne suffirait donc pas pour l'*extrait* d'un ouvrage d'agrément et de goût; et ceux qui se font un métier de l'art de la critique littéraire présument souvent trop d'eux-mêmes et trop peu des difficultés de cet art qu'ils ont avili.

Quand un journaliste fait à un homme de lettres l'honneur

de parler de lui, il lui doit les éloges qu'il mérite; il doit au public les critiques dont l'ouvrage est susceptible; il se doit à lui-même un usage honorable de l'emploi qui lui est confié : cet usage consiste à s'établir médiateur entre les auteurs et le public; à éclairer poliment l'aveugle vanité des uns, et à rectifier les jugements précipités de l'autre. C'est une tâche pénible et difficile; mais avec des talents, de l'exercice et du zèle, on peut faire beaucoup pour le progrès des lettres, du goût, et de la raison.

Dans ce qu'on appelle le public, la partie du sentiment a beaucoup de juges, la partie de l'art en a peu, la partie de l'esprit en a trop.

Si chacun de ces juges se renfermait dans les bornes qui lui sont prescrites, tout serait dans l'ordre; mais celui qui n'a que de l'esprit trouve insipide tout ce qui n'est que senti; celui qui n'est que sensible trouve froid tout ce qui n'est que pensé; et celui qui ne connaît que l'art ne fait grâce ni aux pensées ni aux sentiments, dès qu'on a pris quelque licence : voilà pour la plupart des juges. Les auteurs, de leur côté, ne sont pas plus équitables; ils traitent de bornés ceux qui n'ont pas été frappés de leurs idées, d'insensibles ceux qu'ils n'ont pas émus, et de pédants ceux qui leur parlent des règles. Le journaliste est témoin de cette dissension; c'est à lui d'en être le conciliateur. Il faut de l'autorité, dira-t-il. Oui, sans doute; mais il lui est facile d'en acquérir. Qu'il se donne la peine de faire quelques *extraits*, où il examine les caractères et les mœurs en philosophe, le plan et la contexture de l'intrigue en homme de l'art, les détails et le style en homme de goût; à ces conditions, qu'il doit être en état de remplir, nous lui sommes garant de la confiance générale.

Mais par malheur il en est rarement ainsi. Il n'y a point de si mauvais livre dont on ne puisse tirer de bonnes choses, disent tous les gens d'esprit et de goût. Il n'y a pas non plus de si bon livre dont on ne puisse faire un *extrait* malignement tourné, qui défigure l'ouvrage et l'avilisse; ou un *extrait* sec, froid et plat, qui, avec une apparence de bonne foi et d'impartialité, donne à juger d'un corps vivant par un misérable squelette.

Qu'on me livre l'ouvrage le mieux pensé, le mieux écrit, le plus intéressant par les détails, le plus animé par la couleur et par le tour de l'expression, je l'anéantirai avec cette méthode de tout ternir et de tout glacer. C'est le méprisable talent de ceux qui n'en ont aucun; c'est l'industrie de la basse malignité, et l'aliment le plus savoureux de l'envie; c'est par cette lecture que les sots se vengent de l'homme d'esprit qui les humilie, et qu'ils goûtent le plaisir secret de le voir humilié à son tour. C'est là qu'ils prennent l'opinion qu'ils doivent avoir des productions du génie, le droit de le juger eux-mêmes, et des armes pour l'attaquer. De là vient que dans un certain monde les plus chéris de tous les écrivains, quoique les plus méprisés, sont ces journaliers qui travaillent les uns honteusement et clandestinement, et les autres à découvert avec une fière impudence, à dénaturer par leurs *extraits* les productions du talent. On reproche à Bayle d'avoir fait d'excellents *extraits* de mauvais livres, et d'avoir trompé les lecteurs par l'intérêt qu'il savait prêter aux ouvrages les plus arides; les critiques dont nous parlons ont trouvé plus facile de dépouiller que d'enrichir; et le reproche qu'on fait à Bayle est le seul qu'ils ne méritent pas.

Suggon l'istesso fior, ne prati Iblei,
Ape benigna e vipera crudele;
E secondo gl' instinti, o buoni, o rei,
L'una in tosto il converte, et l'altra in melle [1].

Les plus modestes et les plus décents des journalistes pensent que leur tâche est remplie lorsqu'ils ont rendu compte de ce qu'ils appellent l'opinion et le jugement du public; mais en cela même ils sont quelquefois très-injustes sans le savoir.

La partie du sentiment est du ressort de toute personne bien organisée: il n'est besoin ni de combiner, ni de réfléchir; et le suffrage du cœur est un mouvement subit et rapide. Le public est donc un excellent juge dans cette partie; mais des circonstances accidentelles ont cent fois altéré, surtout dans nos spectacles, l'équité de ses jugements; la légèreté française, si con-

[1] « Dans les prairies d'Hybla, la douce abeille et la cruelle vipère hument le suc des mêmes fleurs, et selon leur naturel, bienfaisant ou nuisible, l'une en compose son miel, et l'autre son venin. »

traire à l'illusion; ce caractère enjoué qui nous distrait de la situation la plus pathétique, pour saisir une allusion ou une équivoque plaisante; la figuré, le ton, le geste d'un acteur susceptible de ridicule; un bon mot placé à propos, ou tel incident plus étrange encore à la pièce, ont quelquefois fait rire où l'on eût dû pleurer. Il est bien vrai que si le pathétique de l'action est soutenu, la plaisanterie ne se soutient point : on rougit d'avoir ri, et l'on s'abandonne au plaisir plus décent de verser des larmes. Mais ces révolutions ne se font pas toujours d'un moment à l'autre; et le public, pour se livrer ingénuement à sa sensibilité naturelle, a besoin d'être calme ou désintéressé. Ainsi le journaliste qui se presse de rendre compte de l'impression du moment risque de se voir démenti par ce public dont il se croit l'organe, et qui demain peut-être ne sera plus le même. Son devoir eût été d'attendre que l'opinion se fût rectifiée, ou qu'elle se fût affermie; à moins que, plus équitable encore, il n'eût osé modestement plaider la cause du talent méconnu, et en appeler pour l'auteur,

Du parterre en tumulte au parterre attentif.

Ce fut pour l'Académie française une triste nécessité, que celle d'avoir à prononcer entre un Scudéri et Corneille; encore dans l'examen du *Cid* fut-elle assujettie à la méthode de Scudéri, pour le suivre dans sa critique. Cependant, et malgré la gêne où la retint l'ascendant de son fondateur, sans même avoir la liberté de rendre gloire aux beautés de l'ouvrage qu'on la forçait d'examiner, l'Académie ne laissa pas de se montrer juge éclairé, impartial, honnête; peu de personnes l'ont imitée. Scudéri fut un censeur malin, pointilleux, insolent, sans lumières, sans goût; il a eu trop d'imitateurs.

En général, les *extraits* littéraires, si commodes pour les esprits qui veulent s'épargner la peine de lire et de penser, ont trois effets également nuisibles aux progrès du goût et des lettres: l'un d'ôter, par des préventions, au jugement de la multitude sa liberté, son ingénuité, son activité naturelle; l'autre, de contrarier, d'affaiblir l'influence du petit nombre des esprits cultivés sur le grand nombre qui ne l'est pas; l'autre enfin d'humilier, de décourager les talents, en leur faisant sentir une autre

espèce de domination que celle du public, de qui doivent dépendre les bons et les mauvais succès. Ces inconvénients seraient moindres, et seraient compensés, si la balance de la critique était confiée à des gens de lettres qui auraient fait au moins preuve de connaissances et de goût, et dont l'intégrité, l'impartialité reconnue justifierait l'autorité. Les préventions données au public seraient justes; le critique, d'accord avec les bons esprits, ne ferait que les seconder; et les auteurs auraient du moins la consolation d'être appréciés par leurs pairs.

Mais il est plus que difficile que cela soit constamment ainsi. Il arrivera trop souvent que cet emploi sera la ressource des écrivains qui n'en ont pas d'autre. Alors au mérite réel d'une critique judicieuse, éclairée, impartiale, qui supposerait un goût sain et des connaissances acquises, on sera obligé, pour être lu, de substituer l'appât de la malignité; et comme il n'est pas amusant de voir rabaisser ce que l'on méprise, mais bien ce qu'on estime et ce qu'on admire à regret, le critique aura soin de choisir les talents les plus distingués, pour les immoler aux plaisirs de la malice et de l'envie. On a vu deux listes imprimées des écrivains qu'un journaliste avait déchirés et loués. L'une, celle de la satire, était composée de presque tous les écrivains célèbres; et l'autre, d'une foule d'hommes obscurs, dont le plus grand nombre était inconnu, et dont le reste n'avait échappé à l'oubli que par le ridicule.

La même chose arrivera toujours quand le métier de journaliste sera permis à ces écrivains dont Voltaire a dit : *Ils sont, parmi les gens de lettres, ce que les escarbots sont parmi les oiseaux*. Et ce sera, j'ose le prédire, une des causes de la ruine dont les lettres sont menacées. On les lira, parce qu'on est secrètement envieux et malin, on les croira, parce qu'en se donnant le plaisir de penser comme eux, on n'aura pas la peine de s'instruire pour avoir un avis à soi; et insensiblement on s'accoutumera à ne plus voir que par leurs yeux.

Qu'importent, direz-vous, ces opinions éphémères, si le public finit par être juste? Il finit par là, j'en conviens; mais l'époque du changement est incertaine, et souvent éloignée. Or il y a pour les talents deux succès et deux récompenses : le suc-

cès du moment, et le succès de l'avenir. Le plus glorieux sans doute est celui-ci, parce qu'il est le plus durable; mais l'autre est le plus attrayant, parce que l'on aime à jouir. J'ai vu parmi les gens de lettres ceux que je savais être les plus amoureux de la gloire, et qui la méritaient le mieux, je les ai vus indignés, rebutés, découragés jusqu'à l'abattement par l'insolence des écrits où l'on déchirait leurs ouvrages. Ils avaient eu sans doute, en écrivant, la perspective de la postérité, mais ils avaient plus présent encore le siècle et le public aux yeux duquel ils étaient insultés par des hommes chargés d'opprobre, mais soufferts et autorisés. Ils regardaient ceux qui toléraient cette licence comme les ennemis des lettres, comme leurs propres ennemis; et cette pensée accablante, qu'on se plaisait à les voir outrager, glaçait leurs âmes et leurs esprits. Ils ne pouvaient supporter l'idée que tous les mois, toutes les semaines, deux ou trois de ces écrivains faméliques pussent impunément décrier leurs travaux, et que pour faire avorter, au moins pour le moment, le succès le mieux mérité, cette bande de détracteurs n'eussent qu'à se liguer ensemble.

Or, supposons que ces temps reviennent, et que la licence, une fois autorisée, aille en croissant, où se trouvera l'homme doué d'une âme noble, d'un esprit élevé, qui veuille prostituer les dons qu'il a reçus jusqu'à subir la condition imposée à l'homme de lettres? S'il arrivait un nouvel Omar, et qu'il voulût étouffer au berceau tous les talents littéraires, il n'aurait qu'à donner toute liberté à la presse de les insulter journellement. On leur permettra de répondre; ce sera leur permettre de se déshonorer. Je ne dispute pas, disait Malebranche, contre des gens qui font un livre tous les mois. Que serait-ce donc si un Zoïle donnait des feuilles tous les jours?

Je sais bien qu'on peut m'opposer quelques intérêts de négoce; mais tandis que nos souverains répandent avec magnificence les récompenses et les grâces, pour encourager les talents qui décorent la nation, qui l'éclairent et qui l'honorent, je demande si un misérable trafic de librairie doit rendre infructueuse cette magnificence et tarir ou empoisonner les sources de l'émulation?

Mais la critique n'est-elle pas utile aux talents mêmes? Oui, si on l'oblige à être éclairée, juste et décente. Ce serait là, me dira-t-on, l'arrêt de mort de bien des journaux. Oui, des journaux qui seraient faits sans goût, sans esprit et sans style, où le manque d'étude et le vide absolu de connaissances et d'idées ne laisseraient à l'écrivain, pour tout mérite et pour tout agrément, qu'une basse malignité.

Mais qu'un journal littéraire soit composé par de vrais gens de lettres, il sera lu, quoique juste et modeste, surtout lorsqu'un goût dépravé n'aura plus pour pâture ce vil amas d'écrits accumulés depuis un demi-siècle, et dont l'épigraphe devait être ce que Virgile a dit des Harpies :

Contactuque omnia fœdant.

F.

'FABLE, *apologue*. On a fait consister l'artifice de la *fable* à *citer les hommes au tribunal des animaux;* c'est comme si l'on prétendait que la comédie citât les spectateurs au tribunal de ses personnages, les hypocrites au tribunal de Tartufe, les avares au tribunal d'Harpagon, etc. Dans l'*apologue, les animaux sont quelquefois les précepteurs des hommes;* la Fontaine l'a dit; mais ce n'est que dans les exemples où la *fable* les représente meilleurs et plus sages que nous.

Dans le discours que la Motte a mis à la tête de ses *fables*, il démêle en philosophe l'artifice caché dans ce genre de fiction; il en a bien vu le principe et la fin, les moyens seuls lui ont échappé. Il traite en bon critique de la justesse et de l'unité de l'allégorie, de la vraisemblance des mœurs et des caractères, du choix de la moralité et des images qui l'enveloppent; mais toutes ces qualités réunies ne font qu'une *fable* régulière, et un poëme qui n'est que régulier est bien loin d'être un bon poëme.

C'est peu que dans la *fable* une vérité utile et peu commune se déguise sous le voile d'une allégorie ingénieuse; que cette allégorie, par la justesse et l'unité de ses rapports, conduise directement au sens moral qu'elle se propose; que les personnages qu'on y emploie remplissent l'idée qu'on a d'eux. La Motte a observé toutes ces règles dans quelques-unes de ses *fables;* il reproche avec raison à la Fontaine de les avoir négligées dans quelques-unes des siennes. D'où vient donc que les plus défectueuses de la Fontaine ont un charme et un intérêt que n'ont pas les plus régulières de la Motte?

Ce charme et cet intérêt prennent leur source, non-seulement dans le tour naturel et facile des vers, dans l'originalité piquante et heureuse de l'expression, dans le coloris des images, dans la justesse et la précision du dialogue, dans la variété, la richesse, la rapidité des peintures, en un mot, dans le génie poétique,

don précieux et rare, auquel tout l'excellent esprit de la Motte n'a pu jamais bien suppléer; mais encore dans la naïveté du récit et du style, caractère dominant du génie de la Fontaine.

On a dit : *Le style de la* fable *doit être simple, familier, riant, gracieux, naturel, et même naïf.* Il fallait dire, *et surtout naïf.*

Essayons de rendre sensible l'idée que j'attache à ce mot *naïveté*, qu'on a si souvent employé sans l'entendre.

La Motte distingue le naïf du naturel; mais il fait consister le naïf dans l'expression fidèle et non réfléchie de ce qu'on sent; et d'après cette idée vague, il appelle naïf le *Qu'il mourût* du vieil Horace. Il me semble qu'il faut aller plus loin, pour trouver le vrai caractère de naïveté qui est essentiel et propre à la *fable.*

La vérité de caractère a plusieurs nuances qui la distinguent d'elle-même : ou elle observe les ménagements qu'on se doit et qu'on doit aux autres, et on l'appelle sincérité; ou elle franchit, dès qu'on la presse, la barrière des égards, et on la nomme *franchise;* ou elle n'attend pas même, pour se montrer à découvert, que les circonstances l'y engagent et que les décences l'y autorisent, et elle devient imprudence, indiscrétion, témérité, suivant qu'elle est plus ou moins offensante ou dangereuse. Si elle découle de l'âme par un penchant naturel et non réfléchi, elle est simplicité; si la simplicité prend sa source dans cette pureté de mœurs qui n'a rien à dissimuler ni à feindre, elle est candeur; si à la candeur se joint une innocence peu éclairée, qui croit que tout ce qui est naturel est bien, c'est ingénuité; si l'ingénuité se caractérise par des traits qu'on aurait eu soi-même intérêt à déguiser, et qui nous donnent quelque avantage sur celui auquel ils échappent, on la nomme *naïveté* ou *ingénuité* naïve. Ainsi la simplicité ingénue est un caractère absolu et indépendant des circonstances; au lieu que la naïveté est relative.

Hors les puces qui m'ont la nuit inquiétée,

ne serait dans Agnès qu'un trait de simplicité si elle parlait à ses compagnes.

Jamais je ne m'ennuie,

ne serait qu'ingénu, si elle ne faisait pas cet aveu à un homme qui doit s'en offenser. Il en est de même de

L'argent qu'en ont reçu notre Alain et Georgette, etc.

Par conséquent, ce qui est compatible avec le caractère naïf dans tel temps, dans tel lieu, dans tel état, ne le serait pas dans tel autre. Georgette est naïve autrement qu'Agnès; Agnès, autrement que ne doit l'être une jeune fille élevée à la cour ou dans le monde : celle-ci peut dire et penser ingénument des choses que l'éducation lui a rendues familières, et qui paraîtraient réfléchies et recherchées dans la première. Ainsi la naïveté est susceptible de tous les tons. Joas est naïf dans sa scène avec Athalie, mais d'une naïveté noble, qui fait frémir pour les jours de ce précieux enfant; et lorsque M. de Fontenelle a dit que le *naïf* était *une nuance du bas,* il a prouvé qu'il n'avait pas le sentiment de la naïveté. Cela posé, voyons ce qui constitue la naïveté dans la *fable,* et l'effet qu'elle y produira.

La Motte a observé que le succès constant et universel de la *fable* venait de ce que l'allégorie y ménageait et flattait l'amour-propre : rien n'est plus vrai ni mieux senti; mais cet art de ménager et de flatter l'amour-propre, au lieu de le blesser, n'est autre chose que l'éloquence naïve, l'éloquence d'Ésope chez les anciens, et de la Fontaine chez les modernes.

De toutes les prétentions des hommes, la plus générale et la plus décidée regarde la sagesse et les mœurs : rien n'est donc plus capable de nous indisposer que des préceptes de morale et de sagesse présentés comme des leçons. Je ne parle point de la satire; le succès en est assuré : si elle en blesse un, elle en flatte mille. Je parle d'une philosophie sévère, mais honnête, sans amertume et sans poison, qui n'insulte personne, et qui s'adresse à tous : c'est précisément de celle-là qu'on s'offense. Les poëtes l'ont déguisée au théâtre et dans l'épopée en forme d'action; et ce ménagement l'a fait recevoir sans répugnance. Mais toute vérité ne peut pas avoir au théâtre son tableau particulier; chaque pièce ne peut aboutir qu'à une moralité principale; et les préceptes répandus dans le cours de l'action pas-

sent trop rapidement pour ne pas s'effacer l'un l'autre : l'intérêt même les absorbe, et ne nous laisse pas la liberté d'y réfléchir. D'ailleurs l'instruction théâtrale exige un appareil qui n'est ni de tous les lieux ni de tous les temps : c'est un miroir public qu'on n'élève qu'à grands frais et à force de machines. Il en est à peu près de même de l'épopée. On a donc voulu nous donner des glaces portatives, aussi fidèles et plus commodes, où chaque vérité isolée eût son image distincte; et de là l'invention des petits poëmes allégoriques.

Dans ces tableaux, on pouvait nous peindre à nos yeux sous trois symboles différents : ou sous les traits de nos semblables, comme dans la *fable* du *Savetier et du Financier*, dans celle du *Berger et du Roi*, dans celle du *Meunier et de son Fils*, etc.; ou sous le nom des êtres surnaturels et allégoriques, comme dans la *fable* d'*Apollon et Borée*, dans celle de *la Discorde*, dans les fictions poétiques, dans les contes de fées; ou sous la figure des animaux et des êtres matériels, que le poëte fait agir et parler à notre manière. C'est ici le genre le plus étendu, et peut-être le seul vrai genre de la *fable*, par la raison même qu'il est le plus dépourvu de vraisemblance à notre égard.

Il s'agit de ménager la répugnance que chacun sent à être corrigé par son égal. On s'apprivoise aux leçons des morts, parce qu'on n'a rien à démêler avec eux, et qu'ils ne se prévaudront jamais de l'avantage qu'on leur donne. On ne s'offense point du ton d'un misanthrope solitaire et farouche, qu'on ne voit point : il est au rang des morts; et notre imagination en fait un être d'une espèce étrangère. Mais le sage qui vit simplement et familièrement avec nous, et qui, sans chaleur et sans violence, ne nous parle que le langage de la vérité et de la vertu, nous laisse toutes nos prétentions à l'égalité : c'est donc à lui à nous persuader, par une illusion passagère, qu'il est, non pas au-dessus de nous (il y aurait de l'imprudence à le tenter), mais au contraire si fort au-dessous, qu'on ne daigne pas même se piquer d'émulation à son égard, et qu'on reçoive les vérités qui semblent lui échapper, comme autant de traits de naïveté sans conséquence.

Si cette observation est fondée, voilà le prestige de la *fable* rendu sensible, et l'art réduit à un point déterminé. Or on va

voir que tout ce qui concourt à nous persuader la simplicité et la crédulité du poëte rend la *fable* plus intéressante; au lieu que tout ce qui nous fait douter de la bonne foi de son récit en affaiblit l'intérêt.

Quintilien pensait que les *fables* avaient surtout du pouvoir sur les esprits *bruts et ignorants* : il parlait sans doute des *fables* où la vérité se cache sous une enveloppe grossière; mais le goût, le sentiment, les grâces, que la Fontaine y a répandus, en ont fait la nourriture et les délices des esprits les plus délicats, les plus cultivés et les plus profonds.

Or, l'intérêt qu'ils y prennent n'est certainement pas le vain plaisir d'en pénétrer le sens; la beauté de cette allégorie est d'être simple et transparente; et il n'y a guère que les sots qui puissent s'applaudir d'en avoir percé le voile.

Le mérite de prévoir la moralité que la Motte veut qu'on ménage aux lecteurs, parmi lesquels il compte les sages eux-mêmes, se réduit donc à bien peu de chose : aussi la Fontaine, à l'exemple des anciens, ne s'est-il guère mis en peine de la donner à deviner; il l'a placée tantôt au commencement, tantôt à la fin de la *fable*, ce qui ne lui aurait pas été indifférent s'il eût regardé la *fable* comme une énigme.

Quelle est donc l'espèce d'illusion qui rend la *fable* si séduisante? On croit entendre un homme assez simple et assez crédule pour répéter sérieusement les contes puérils qu'on lui a faits; et c'est dans cet air de bonne foi que consiste la naïveté du récit et du style.

On reconnaît la bonne foi d'un historien à l'attention qu'il a de saisir et de marquer les circonstances, aux réflexions qu'il y mêle, à l'éloquence qu'il emploie à exprimer ce qu'il sent : c'est là surtout ce qui met la Fontaine au-dessus de tous ses modèles. Ésope raconte simplement, mais en peu de mots; il semble répéter fidèlement ce qu'on lui a dit. Phèdre y met plus de délicatesse et d'élégance, mais aussi moins de vérité. On croirait en effet que rien ne dût mieux caractériser la naïveté qu'un style dénué d'ornements; cependant la Fontaine a répandu dans le sien tous les trésors de la poésie, et il n'en est que plus naïf : ces couleurs si variées et si brillantes sont elles-mêmes

les traits dont la nature vient se peindre dans les écrits de ce poëte, avec tant de grâce et de simplicité. Ce prestige de l'art paraît d'abord inconcevable; mais dès qu'on remonte à la cause, on n'est plus surpris de l'effet.

Non-seulement la Fontaine à ouï dire ce qu'il raconte, mais il l'a vu, il croit le voir encore. Ce n'est pas un poëte qui imagine, ce n'est pas un conteur qui plaisante; c'est un témoin présent à l'action, et qui veut vous y rendre présent vous-même; son érudition, son éloquence, sa philosophie, sa politique, tout ce qu'il a d'imagination, de mémoire, et de sentiment, il met tout en œuvre, de la meilleure foi du monde, pour vous persuader; et c'est cet air de bonne foi, c'est le sérieux avec lequel il mêle les plus grandes choses avec les plus petites, c'est l'importance qu'il attache à des jeux d'enfants, c'est l'intérêt qu'il prend pour un lapin et une belette, qui font qu'on est tenté de s'écrier à chaque instant, *Le bon homme!* On le disait de lui dans la société; son caractère n'a fait que passer dans ses *fables*. C'est du fond de ce caractère que sont émanés ces tours si naturels, ces expressions si naïves, ces images si fidèles; et quand la Motte a dit,

Du fond de sa *cervelle* un trait naïf s'*arrache*,

ce n'est pas le travail de la Fontaine qu'il a peint dans un vers si dur.

La Fontaine raconte la guerre des vautours; son génie s'élève: *Il plut du sang*. Cette image lui paraît encore faible; il ajoute, pour exprimer la dépopulation,

Et sur son roc Prométhée espéra
De voir bientôt une fin à sa peine.

La querelle de deux coqs pour une poule lui rappelle ce que l'amour a produit de plus funeste :

Amour, tu perdis Troie.

Deux chèvres se rencontrent sur un pont trop étroit pour y passer ensemble; aucune des deux ne veut reculer; il s'imagine voir,

Avec Louis le Grand
Philippe quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conférence.

Un renard est entré la nuit dans un poulailler ; comment exprimer ce désastre?

Les marques de sa cruauté
Parurent avec l'aube. On vit un étalage
De corps sanglants et de carnage.
Peu s'en fallut que le soleil
Ne rebroussât d'horreur vers le manoir liquide, etc.

La Motte a fait, à mon avis, une étrange méprise en employant à tout propos, pour avoir l'air naturel, des expressions populaires et proverbiales : tantôt c'est Morphée qui fait *litière de pavots* ; tantôt c'est la lune qui est *empêchée* par les charmes d'une magicienne ; ici le lynx, attendant le gibier, prépare ses dents *à l'ouvrage;* là le jeune Achille *est fort bien morigéné* par Chiron. La Motte avait dit lui-même : *Mais prenons garde à la bassesse, trop voisine du familier*. Qu'était-ce donc, à son avis, que *faire litière de pavots?* La Fontaine a toujours le style de la chose.

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre.
. . . . . .
Les tourterelles se fuyaient :
Plus d'amour, partant plus de joie.

Ce n'est jamais la qualité des personnages qui le décide. Jupiter n'est qu'un homme dans les choses familières ; le moucheron est un héros lorsqu'il combat le lion : rien de plus philosophique, et en même temps rien de plus naïf que ces contrastes. La Fontaine est peut-être celui de tous les poëtes qui passe d'un extrême à l'autre avec le plus de justesse et de rapidité. La Motte a pris ces passages pour de la gaieté philosophique, et il les regarde comme *une source du riant ;* mais la Fontaine n'a pas dessein de faire croire qu'il s'égaie à rapprocher le grand du petit ; il veut que l'on pense, au contraire, que le sérieux qu'il met aux petites choses les lui fait mêler et confondre de bonne foi avec les grandes ; et il réussit en effet à produire cette illusion. De là vient qu'il n'est jamais contraint

ni dans le style familier ni dans le haut style. Si ses réflexions et ses peintures l'emportent vers l'un, ses sujets le ramènent à l'autre, et toujours si à propos, que le lecteur n'a pas le temps de désirer qu'il prenne l'essor ou qu'il se modère : en lui chaque idée réveille soudain l'image et le sentiment qui lui est propre; on peut le voir dans ses peintures, dans son dialogue, dans ses harangues. Qu'on lise, pour les peintures, la fable d'*Apollon et de Borée*, celle du *Chêne et du Roseau*; pour le dialogue, celle de *la Mouche et de la Fourmi*, celle des *Compagnons d'Ulysse*; pour les monologues et les harangues, celle du *Loup et des Bergers*, celle du *Berger et du Roi*, celle de *l'Homme et de la Couleuvre*, modèles à la fois de philosophie et de poésie. On a dit souvent que l'une nuisait à l'autre; qu'on nous cite, ou parmi les anciens, ou parmi les modernes, quelque poëte plus riant, plus fécond, plus varié, quelque moraliste plus sage.

Mais ni sa philosophie ni sa poësie ne nuisent à sa naïveté; au contraire, plus il met de l'une et de l'autre dans ses récits, dans ses réflexions, dans ses peintures, plus il semble persuadé, pénétré de ce qu'il raconte, et plus par conséquent il nous paraît simple et crédule.

Le premier soin du fabuliste doit donc être de paraître persuadé; le second, de rendre sa persuasion amusante; le troisième, de rendre cet amusement utile.

> . . . . .*Pueris dant crustula blandi*
> *Doctores, elementa velint ut discere prima.* (HORAT.)

On vient de voir de quel artifice la Fontaine s'est servi pour paraître persuadé; je n'ai plus que quelques réflexions à ajouter sur ce qui détruit ou favorise cette espèce d'illusion.

Tous les caractères d'esprit se concilient avec la naïveté, hors l'affectation et l'air de la finesse. D'où vient que *Janot lapin*, *Robin mouton*, *carpillon Fretin*, *la gent trotte-menu*, etc., ont tant de grâce et de naturel? d'où vient que *dom Jugement*, *dame Mémoire*, et *demoiselle Imagination*, quoique très-bien caractérisés, sont si déplacés dans la *fable*? Ceux-là sont du bonhomme; ceux-ci du bel-esprit.

On peut supposer tel pays ou tel siècle dans lequel ces figures

se concilieraient avec la naïveté : par exemple, si on avait élevé des autels au jugement, à l'imagination, à la mémoire, comme à la paix, à la sagesse, à la justice, etc., les attributs de ces divinités seraient des idées populaires, et il n'y aurait aucune finesse, aucune affectation à dire, *le dieu Jugement*, *la déesse Mémoire*, *la nymphe Imagination;* mais le premier qui s'avise de réaliser, de caractériser ces abstractions par des épithètes recherchées, paraît trop fin pour être naïf. Qu'on réfléchisse à ces dénominations, *dom*, *dame*, *demoiselle;* il est certain que la première peint la lenteur, la gravité, le recueillement, la méditation, qui caractérisent le jugement; que la seconde exprime la pompe, le faste et l'orgueil, qu'aime à étaler la mémoire; que la troisième réunit en un seul mot la vivacité, la légèreté, le coloris, les grâces, et, si l'on veut, le caprice et les écarts de l'imagination. Or peut-on se persuader que ce soit un homme naïf qui le premier ait vu et senti ces relations et ces nuances?

Si la Fontaine emploie des personnages allégoriques, ce n'est pas lui qui les invente; on est déjà familiarisé avec eux : la Fortune, la Mort, le Temps, tout cela est reçu. Si quelquefois il en introduit de sa façon, c'est toujours en homme simple; c'est *Que-si-que-non*, frère de la Discorde; c'est *Tien et Mien*, son père, etc.

La Motte, au contraire, met toute la finesse qu'il peut à personnifier des êtres moraux et métaphysiques : *Personnifions*, dit-il, *les vertus et les vices; animons, selon nos besoins, tous les êtres;* et suivant ce système, il introduit la Vertu, le Talent et la Réputation, pour faire faire à celle-ci un jeu de mots à la fin de la *fable*. C'est encore pis lorsque *l'Ignorance, grosse d'enfant*, accouche *d'Admiration, de demoiselle Opinion*, et qu'*on fait venir l'Orgueil et la Paresse* pour nommer l'*enfant*, qu'*ils appellent la Vérité*. La Motte a beau dire qu'il se trace *un nouveau chemin*, ce chemin l'éloigne du but.

Encore une fois, le poëte doit jouer dans la *fable* le rôle d'un homme simple et crédule; et celui qui personnifie des abstractions métaphysiques avec tant de subtilité n'est pas le même qui nous dit sérieusement que *Jean lapin*, plaidant contre *dame Belette*, *allégua la coutume et l'usage*.

Mais comme la crédulité du poëte n'est jamais plus naïve, ni par conséquent plus amusante, que dans des sujets dépourvus de vraisemblance à notre égard, ces sujets vont beaucoup plus droit au but de l'apologue que ceux qui sont naturels et dans l'ordre des possibles. La Motte, après avoir dit,

Nous pouvons, s'il nous plaît, donner pour véritables
Les chimères des temps passés,

ajoute,

Mais quoi, des vérités modernes
Ne pouvons-nous user aussi dans nos besoins?
Qui peut le plus ne peut-il pas le moins?

Ce raisonnement, du *plus au moins*, n'est pas concevable dans un homme qui avait l'esprit juste, et qui avait longtemps réfléchi sur la nature de l'apologue. La *fable* des *deux Amis, le Paysan du Danube, Philémon et Baucis,* ont leur charme et leur intérêt particulier; mais qu'on y prenne garde, ce n'est là ni le charme ni l'intérêt de l'apologue; ce n'est point ce doux sourire, cette complaisance intérieure qu'excitent en nous *Rominagrobis, Janot lapin, la Mouche du Coche,* etc. Dans les premières, la simplicité du poëte n'est qu'ingénieuse, et n'a rien de ridicule; dans les dernières, elle est naïve, et nous amuse à ses dépens.

Ce n'est pas que dans celles-ci même il n'y ait une sorte de vraisemblance à garder; mais elle est relative au poëte. Son caractère de naïveté une fois établi, nous devons trouver possible qu'il ajoute foi à ce qu'il raconte; et de là vient la règle de suivre les mœurs, ou réelles ou supposées. Son dessein n'est pas de nous persuader que le lion, l'âne, et le renard, ont parlé, mais d'en paraître persuadé lui-même; et pour cela il faut qu'il observe les convenances, c'est-à-dire qu'il fasse parler et agir le lion, l'âne et le renard, chacun suivant le caractère et les intérêts qu'il est supposé leur attribuer : ainsi la règle de suivre les mœurs dans la *fable* est une suite de ce principe, que tout doit y concourir à nous persuader la crédulité du poëte. La Fontaine a quelquefois lui-même oublié cette règle, comme dans la *fable* du *Lion, de la Chèvre et de la Génisse.*

Il faut de plus que la crédulité du conteur soit amusante, c. c'est encore un des points où la Motte s'est trompé : on voit que

dans ses *fables* il vise à être plaisant, et rien n'est si contraire au génie de ce poëme.

Un homme avait perdu sa femme;
Il veut avoir un perroquet.
Se console qui peut. Plein de la bonne dame,
Il veut du moins chez lui remplacer son caquet.

La Fontaine évite avec soin tout ce qui a l'air de la plaisanterie; et s'il lui en échappe quelque trait, il a grand soin de l'émousser.

A ces mots, l'animal pervers,
C'est le serpent que je veux dire.

Voilà une excellente épigramme; et le poëte s'en serait tenu là s'il avait voulu être fin; mais il voulait être ou plutôt il était naïf, il a donc achevé :

C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme; on pourrait aisément s'y tromper.

De même dans ces vers, qui terminent la *fable* du *Rat solitaire :*

Qui désigné-je, à votre avis,
Par ce rat si peu secourable?
Un moine? Non, mais un dervis,

il ajoute :

Je suppose qu'un moine est toujours charitable.

La finesse du style consiste à se laisser deviner; la naïveté, à dire tout ce qu'on pense.

La Fontaine nous fait rire, mais à ses dépens, et c'est sur lui-même qu'il fait tomber le ridicule. Quand, pour rendre raison de la maigreur d'une belette, il observe qu'*elle sortait de maladie;* quand, pour expliquer comment un cerf ignorait une maxime de Salomon, il se croit obligé de nous avertir que *ce cerf n'avait pas accoutumé de lire;* quand, pour nous prouver l'expérience d'un vieux rat et les dangers qu'il avait courus, il remarque qu'*il avait même perdu sa queue à la bataille;* quand

pour nous peindre la bonne intelligence des chiens et des chats, il nous dit,

Ces animaux vivaient entre eux comme cousins :
Cette union si douce, et presque fraternelle,
Édifiait tous les voisins;

nous rions, mais de la naïveté du poëte, et c'est à ce piége si délicat que se prend notre vanité.

L'oracle de Delphes avait, dit-on, conseillé à Ésope de prouver des vérités importantes par des contes ridicules. Ésope aurait mal entendu l'oracle si, au lieu d'être risible, il s'était piqué d'être plaisant.

Cependant, comme ce n'est pas uniquement à nous amuser, mais surtout à nous instruire que la *fable* est destinée, l'illusion doit se terminer au développement de quelque vérité utile : je dis *au développement*, et non pas *à la preuve*, car il faut bien observer que la *fable* ne prouve rien. Quelque bien adapté que soit l'exemple à la moralité, l'exemple est un fait particulier, la moralité une maxime générale; et l'on sait que du particulier au général il n'y a rien à conclure. Il faut donc que la moralité soit une vérité connue par elle-même, et à laquelle on n'ait besoin que de réfléchir pour en être persuadé. L'exemple contenu dans la *fable* en est l'indication, et non la preuve : son but est d'avertir, et non pas de convaincre; et son office est de rendre sensible à l'imagination ce qui est avoué par la raison; mais pour cela il faut que l'exemple mène droit à la moralité, sans diversion, sans équivoque; et c'est ce que les plus grands maîtres semblent avoir oublié quelquefois.

La vérité doit naître de la *fable*.

La Motte l'a dit et l'a pratiqué; il ne le cède même à personne dans cette partie : comme elle dépend de la justesse et de la sagacité de l'esprit, et que la Motte avait supérieurement l'une et l'autre, le sens moral de ses *fables* est presque toujours bien saisi, bien déduit, bien préparé. J'en excepterai quelques-unes, comme celle de *l'Estomac*, celle de *l'Araignée et du Pélican*. L'estomac pâtit de ses fautes; mais s'ensuit-il que chacun soit puni des siennes? Le même auteur a fait voir le contraire dans la *fable*

du *Chat et du Rat*. Entre le Pélican et l'Araignée, entre Codrus et Néron, l'alternative est-elle si pressante qu'*hésiter ce fût choisir?* et à la question, *lequel des deux voudrez-vous imiter?* n'est-on pas fondé à répondre, *ni l'un ni l'autre?* Dans ces deux *fables*, la moralité n'est vraie que par les circonstances; elle est fausse dès qu'on la donne pour un principe général.

La Fontaine s'est plus négligé que la Motte sur le choix de la moralité; il semble quelquefois la chercher après avoir composé sa *fable :* soit qu'il affecte cette incertitude pour cacher jusqu'au bout le dessein qu'il avait d'instruire; soit qu'en effet il se soit livré d'abord à l'attrait d'un tableau favorable à peindre, bien sûr que d'un sujet moral il est facile de tirer une réflexion morale. Cependant sa conclusion n'est pas toujours également heureuse; le plus souvent profonde, lumineuse, intéressante, et amenée par un chemin de fleurs, mais quelquefois aussi commune, fausse, ou mal déduite. Par exemple, de ce qu'un gland, et non pas une citrouille, tombe sur le nez de Garo, s'ensuit-il que tout soit bien?

> Jupin pour chaque état mit deux tables au monde :
> L'adroit, le vigilant, et le fort, sont assis
> A la première; et les petits
> Mangent leur reste à la seconde.

Rien n'est plus vrai; mais cela ne suit point de l'exemple de l'araignée et de l'hirondelle, car l'araignée, quoique adroite et vigilante, ne laisse pas de mourir de faim. Ne serait-ce point pour déguiser ce défaut de justesse, que, dans les vers que je viens de citer, la Fontaine n'oppose que les *petits* à l'*adroit*, au *vigilant* et au *fort?* S'il eût dit, *le faible*, *le négligent* et *le maladroit*, on eût senti que les deux dernières de ces qualités ne convenaient point à l'araignée. Dans la *fable* des *Poissons et du Berger*, il conseille aux rois d'user de violence; dans celle du *Loup déguisé en Berger*, il conclut :

> Quiconque est loup agisse en loup.

Si ce sont là des vérités, elles ne sont rien moins qu'utiles à répandre. En général le respect de la Fontaine pour les anciens ne lui a pas laissé la liberté du choix dans les sujets qu'il en a

pris; presque toutes ses beautés sont de lui, presque tous ses défauts sont des autres : ajoutons que ses défauts sont rares et tous faciles à éviter, et que ses beautés sans nombre sont peut-être inimitables.

J'aurais beaucoup à dire sur sa versification, où les pédants n'ont su relever que des négligences, et dont les beautés ravissent d'admiration les hommes de l'art les plus exercés et les hommes de goût les plus délicats; mais la richesse, la vérité, l'originalité, l'heureuse hardiesse de son langage, ne sont pas des qualités qu'on puisse rendre sensibles en les définissant. Pour en avoir l'idée et le sentiment, il faut le lire, et le lire encore; c'est un plaisir qui ne s'épuise point.

Du reste, sans aucun dessein de louer ni de critiquer, ayant à rendre sensibles, par des exemples, les perfections et les défauts de l'art, je crois devoir puiser ces exemples dans les auteurs les plus estimables, pour deux raisons, leur célébrité et leur autorité. Je sais tous les égards que je leur dois; mais ces égards consistent à parler de leurs ouvrages avec une impartialité sérieuse et décente, sans fiel et sans dérision : méprisable recours des esprits vides et des âmes basses. J'ai donc reconnu dans la Motte une invention ingénieuse, une composition régulière, beaucoup de justesse et de sagacité; j'ai profité de quelques-unes de ses réflexions sur la *fable;* mais avec la même sincérité, j'ai cru devoir observer ses erreurs dans la théorie, et ses fautes dans la pratique, du moins ce qui m'a paru tel.

Comme la Fontaine a pris d'Ésope, de Phèdre, de Pilpay, ce qu'ils ont de plus remarquable, et que deux exemples me suffisaient pour développer mes principes, j'ai cru pouvoir m'en tenir aux deux fabulistes français.

FABLE, *composition poétique.*

Dans les poëmes épique et dramatique, la *fable,* l'action, le sujet, sont communément pris pour synonymes; mais dans une acception plus étroite, le sujet du poëme est l'idée substantielle de l'action; l'action par conséquent est le développement du sujet; la *fable* est cette même disposition considérée du côté des

incidents qui composent l'intrigue et servent à nouer et à dénouer l'action.

Tantôt la *fable* renferme une vérité cachée, comme dans l'*Iliade*; tantôt elle présente directement des exemples personnels et des vérités toutes nues, comme dans le *Télémaque* et dans la plupart de nos tragédies. Il n'est donc pas de l'essence de la *fable* d'être allégorique; il suffit qu'elle soit morale; et c'est ce que le P. le Bossu n'a pas vu assez nettement.

Comme le but de la poésie est de rendre, s'il est possible, les hommes meilleurs et plus heureux, un poëte doit sans doute avoir égard, dans le choix de son action, à l'influence qu'elle peut avoir sur les mœurs; et, suivant ce principe, on n'aurait jamais dû nous présenter le tableau de la fatalité qui entraîne OEdipe dans le crime, ni celui d'Électre criant au parricide Oreste: *Frappe, frappe, elle a tué notre père.*

Mais cette attention générale à éviter les exemples qui favorisent les méchants, et à choisir ceux qui peuvent encourager les bons, n'a rien de commun avec la règle chimérique de n'inventer la *fable* et les personnages d'un poëme qu'après la moralité; méthode servile et impraticable, si ce n'est dans de petits poëmes, comme l'apologue, où l'on n'a ni les grands ressorts du pathétique à mouvoir, ni une longue suite de tableaux à peindre, ni le tissu d'une intrigue vaste à former. *Voyez* ÉPOPÉE.

Il est certain que l'*Iliade* renferme la même vérité que l'une des *fables* d'Ésope, et que l'action qui conduit au développement de cette vérité est la même au fond dans l'une et dans l'autre; mais qu'Homère, ainsi qu'Ésope, ait commencé par se proposer cette vérité, qu'ensuite il ait choisi une action et des personnages convenables; et qu'il n'ait jeté les yeux sur l'événement de la guerre de Troie qu'après s'être décidé sur les caractères fictifs d'Agamemnon, d'Achille, d'Hector, etc., c'est ce qui n'a pu tomber que dans l'esprit d'un spéculateur qui veut mener, s'il est permis de le dire, le génie à la lisière. Un sculpteur détermine d'abord l'expression qu'il veut rendre, puis il dessine sa figure, et il choisit enfin le marbre propre à l'exécuter; mais les événements historiques ou fabuleux, qui sont la matière du poëme

héroïque, ne se taillent point comme le marbre; chacun d'eux a sa forme essentielle, qu'il n'est permis que d'embellir; et c'est par le plus ou le moins de beautés qu'elle présente, ou dont elle est susceptible, que se décide le choix du poëte; Homère lui-même en est un exemple.

L'action de l'*Odyssée* prouve, si l'on veut, qu'un État ou qu'une famille souffre de l'absence de son chef; mais elle prouve encore mieux qu'il ne faut point abandonner ses intérêts domestiques, pour se mêler des intérêts publics, ce qu'Homère certainement n'a pas eu dessein de faire voir.

De même on peut conclure de l'action de l'*Énéide*, que la valeur et la piété réunies sont capables des plus grandes choses; mais on en peut conclure aussi qu'on fait quelquefois sagement d'abandonner une femme après l'avoir séduite, et de s'emparer du bien d'autrui quand on le trouve à sa bienséance, maxime que Virgile était bien éloigné de vouloir établir.

Si Homère et Virgile n'avaient inventé la *fable* de leurs poëmes qu'en vue de la moralité, toute l'action n'aboutirait qu'à un seul point; le dénoûment serait comme un foyer où se réuniraient tous les traits de lumière répandus dans le poëme; ce qui n'est pas. Ainsi l'opinion du P. le Bossu est démentie par les exemples mêmes dont il prétend l'autoriser.

La *fable* doit avoir différentes qualités, les unes particulières à certains genres, les autres communes à la poésie en général. *Voyez*, pour les qualités communes, les *articles* FICTION, INTÉRÊT, INTRIGUE, UNITÉ, etc.; *voyez*, pour les qualités particulières, les divers genres de poésie à leurs *articles*.

Surtout, comme il y a une vraisemblance absolue et une vraisemblance hypothétique ou de convention, et que toutes sortes de poëmes ne sont pas indifféremment susceptibles de l'une et de l'autre, *voyez*, pour les distinguer, les *articles* FICTION, MERVEILLEUX, VÉRITÉ RELATIVE.

FAMILIER. J'ai observé, en parlant de l'ANALOGIE du style, que dans la langue usuelle on devait distinguer le langage du

peuple et celui d'un monde cultivé et poli. C'est du premier qu'est pris le style bas; c'est du second qu'est pris le style *familier* noble, au-dessus duquel sont les différents tons du style élevé, depuis le ton sévère et majestueux de l'histoire, jusqu'au ton exalté de l'épopée, et jusqu'au ton prophétique de l'ode.

Entre le populaire et l'héroïque, entre le bas et le sublime, il y a cette ressemblance, que l'un et l'autre abondent en expressions figurées, hyperboliques, pleines de force et de chaleur; parce que le langage passionné du bas peuple, comme celui des héros, est l'expression immodérée ou des mouvements de l'âme, ou des impressions faites sur l'imagination. Du côté du peuple, la nature est franche et libre; du côté des héros, elle est fière et hardie: ainsi l'homme inculte et grossier, l'homme altier et indépendant, laissent aller leur pensée et leur âme; l'un, parce qu'il ignore la mesure prescrite par l'usage et les convenances; et l'autre, parce qu'il dédaigne et néglige de la garder.

Entre ces deux extrêmes, le langage *familier* noble tient le milieu; et c'est à lui qu'appartiennent les ménagements, les réserves, les détours du sentiment et de la pensée, les demi-teintes, les nuances, les reflets de l'expression.

Dans le commerce d'un monde poli jusqu'au raffinement, où il ne s'agit pas d'instruire, d'étonner, d'émouvoir, mais de flatter, de plaire et de séduire; où la persuasion doit être insinuante, la raison modeste, la passion retenue et déguisée; où toutes les rivalités de l'amour-propre s'observent réciproquement, et sont comme sur le *qui vive;* où les combats d'opinions et d'affections personnelles se passent en légères atteintes et à la pointe de l'esprit; où l'arme de la raillerie et de la médisance est, comme les flèches des sauvages, souvent trempée dans du poison, mais si subtilement aiguisée que la piqûre en est imperceptible; dans ce monde, dis-je, le langage usuel doit être rempli de finesses, d'allusions, d'expressions à double face, de tours adroits, de traits délicats ou subtils; et plus il y a de société et de communication entre les esprits, plus la galanterie et le point-d'honneur ont rendu la politesse recommandable, et plus aussi la langue sociale doit être maniée et façonnée par l'usage.

Il s'ensuit, 1° que dans aucun pays du monde le langage

familier noble ne doit être plus cultivé, plus élégant, que parmi nous;

2° Que dans les ouvrages destinés à instruire et à plaire, c'est le style qui convient le mieux; parce qu'il est le plus insinuant, le plus séduisant pour l'amour-propre, et qu'il a toutes les adresses dont il faut user avec des hommes vains, soit pour adoucir la censure, soit pour assaisonner la louange, soit pour déguiser la leçon;

3° Que dans les ouvrages de ce genre les femmes doivent exceller, parce que dans la lice de la conversation elles sont sans cesse exercées aux artifices de la parole; que la surveillance réciproque de leur malice et de leurs jalousies doit les rendre plus attentives à choisir, à placer les mots; que l'une de leurs grâces est celle du langage, et qu'un désir inné de plaire leur défend de la négliger; que faibles, elles ont besoin d'adresse, et quelquefois de ruse; qu'il ne leur est permis de se montrer sensibles qu'avec délicatesse, instruites qu'avec modestie, passionnées qu'avec pudeur, malicieuses qu'avec l'air d'un badinage innocent et léger; qu'ainsi leur sincérité même est toujours accompagnée d'un peu de dissimulation; et qu'enfin ambitieuses de dominer par la persuasion, leur naturel les porte dès l'enfance à en étudier tous les moyens : de là sur nous leur avantage pour la facilité, la grâce, la légèreté, l'élégance, les nuances fines ou délicates du style, soit dans leurs lettres, soit dans les ouvrages d'agrément qui sont les fruits de leurs loisirs;

4° Que dans les compositions d'un style relevé, comme dans la poésie héroïque et dans la plus haute éloquence, un art essentiel à l'écrivain est de savoir du moins entremêler quelques traits du *familier* noble, de le choisir avec goût, et de le placer à propos. Ce mélange a trois avantages : l'un, de détendre le haut style, de l'assouplir, d'en varier les tons, sans quoi il serait roide, guindé et monotone; l'autre, de lui donner un air de naturel et de vérité; car si jamais le héros qu'on nous fait entendre ne parle comme nous, si jamais l'orateur ne prend notre langage, nous admirerons peut-être l'art de l'orateur et du poëte, mais nous ne l'oublierons jamais; et l'art doit se faire oublier. Un troisième avantage de ce mélange du

familier et du sublime est de prêter à celui-ci des nuances qu'il n'aurait pas ; son caractère est l'élévation, la majesté, la force, la hardiesse des figures, l'éclat des images, la véhémence et la rapidité des mouvements ; mais les souplesses de l'expression, ses délicatesses, ses demi-jours, sont du langage *familier ;* et c'est de là que le poëte et l'orateur doivent les prendre : Racine, Bossuet, Massillon, n'y manquent jamais. Quelquefois même l'expression d'usage est la plus énergique ; elle est sublime dans sa simplicité ; et une image, une métaphore, une hyperbole, un mot étrange ou pris de loin, gâterait tout. *Madame se meurt, madame est morte :*

Je ne t'ai point aimé, cruel ! qu'ai-je donc fait ?
Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrais pas.

Voilà l'expression naturelle, et on le dirait de même sans étude et sans art.

Il est bien vrai que dans le langage de la conversation tout n'est pas digne de passer dans le style sublime ; mais à cet égard le goût consiste à n'être ni trop indulgent ni trop sévère dans le choix. Il est bien vrai aussi qu'après s'être rapproché du ton de la conversation, l'orateur et le poëte doivent se relever ; mais c'est en cela que consistent ces belles ondulations du style qui, comme je l'ai dit, lui donnent de la souplesse, de la variété et du naturel, sans en dégrader la majesté ; car la dignité du langage, comme celle de la personne, consiste à savoir s'abaisser avec noblesse, et se relever sans orgueil.

L'art d'enchâsser les mots *familiers* dans le style noble est non-seulement l'art de les associer, comme je l'ai dit souvent, avec des mots qui les relèvent, mais de les placer de manière que ni l'esprit ni l'oreille ne s'y reposent. Il en est de la construction du langage (qu'on me pardonne la comparaison) comme de celle de ces murs dont les faces présentent des pierres artistement taillées, et dont les milieux sont remplis d'une pierre brute et commune. Or les endroits ostensibles du style, comme Cicéron nous l'enseigne, sont le début, les repos, et surtout la clôture des périodes. C'est là que les mots nobles et d'appareil doivent être placés ; et dans les intervalles, les mots *familiers* et

communs. Quelques exemples feront sentir cette industrie du langage. On lit dans l'*Athalie* de Racine :

Où courez-vous ainsi, tout pâle et hors d'haleine?
Je commence à voir clair dans cet avis des cieux.
Eh quoi! vous n'avez point de passe-temps plus doux?
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

et rien de tout cela ne blesse; mais supposons que le poëte eût dit :

Où courez-vous ainsi hors d'haleine et tout pâle?
Dans cet avis des cieux je commence à voir clair.
Eh quoi! vous n'avez point de plus doux passe-temps?
Des lambeaux que des chiens se disputaient entre eux.

Ces mots *tout pâle, voir clair, passe-temps* et *chiens*, mis en évidence au repos du vers et à l'endroit sensible pour l'oreille, auraient été insoutenables.

Des caractères propres au style *familier* on doit inférer que les ouvrages bien écrits dans ce style sont les plus difficiles à traduire, qu'il est même impossible qu'ils passent d'une langue à une autre sans une extrême altération; et la raison en est sensible. Le haut style est partout le même, parce qu'il est partout étranger à l'usage, et qu'il est pris dans l'analogie des images avec les idées, laquelle est à peu près la même dans tous les pays et dans tous les temps : au lieu que les propriétés, les singularités, les finesses, les grâces, les délicatesses de chaque langue, son esprit, son génie enfin, sont consignés dans le langage de la société; puisque c'est là que le naturel, les mœurs, les usages d'une nation, déposent leur couleur locale : de là vient, par exemple, que Racine est plus difficile à bien traduire que Corneille; et que dans aucune langue il n'est possible de traduire la Fontaine et madame de Sévigné.

Quant au choix des locutions qui peuvent passer du langage *familier* dans le style héroïque, il me semble qu'il est aisé de les reconnaître aux signes que voici : nulle affinité avec les idées et les images auxquelles l'opinion attache le caractère de bassesse, rien que l'usage ait avili; de la clarté, de la justesse, de l'analogie dans les termes; et pour l'oreille, l'agrément qui résulte de

la liaison des mots, du mélange des sons, des nombres, qu'ils forment ensemble. Ce choix était le secret de Racine : toutes ses pièces, sans en excepter *Athalie*, présentent mille façons de parler prises dans le *familier* noble ; et ceux qui veulent qu'on les évite dans le langage des héros n'ont pas l'idée de ce qui fait la grâce et le naturel de la poésie dramatique.

Dans le genre de poésie dont l'hypothèse est l'inspiration, et où le poëte parle lui-même, il peut s'élever, autant qu'il lui plaît, au-dessus du langage *familier :* le sien n'est obligé d'avoir que sa vérité relative; et le Dieu qui l'instruit, comme dans l'épopée, ou qui le possède, comme dans l'ode, peut et doit lui faire parler une langue extraordinaire : son style fait partie du merveilleux de son poëme; mais dans le genre dramatique tout est supposé naturel : le style, ainsi que l'action, y doit donc avoir avec la nature une ressemblance embellie. ..

Je soumets ce que je vais dire à l'examen des gens versés dans la langue de Sophocle et de Démosthène; mais je crois entrevoir que rien n'est plus rare dans l'un et dans l'autre, que les expressions éloignées du langage *familier* noble. Partout où la véhémence du sentiment et l'énergie qu'il veut se donner ne demandent pas une figure hardie, rien ne me semble plus naturel que l'éloquence de Démosthène et que la poésie de Sophocle : peu de métaphores, presque point d'épithètes ; dans l'un, c'est la raison dans toute sa force et presque dans sa nudité; dans l'autre, c'est le sentiment approfondi, mais rarement orné par l'expression poétique, et d'autant plus énergique et touchant, que le langage en est plus naturel. *Voyez* STYLE.

FARCE. Espèce de comique grossier, où toutes les règles de la bienséance, de la vraisemblance et du bon sens sont également violées. L'absurde et l'obscène sont à la *farce* ce que le ridicule est à la comédie.

Or, on demande s'il est bon que ce genre de spectacle ait, dans un État bien policé, des théâtres réguliers et décents. Ceux qui protègent la *farce* en donnent pour raison, que puisqu'on

y va on s'y amuse; que tout le monde n'est pas en état de goûter le bon comique; et qu'il faut laisser au public le choix de ses amusements.

Que l'on s'amuse au spectacle de la *farce*, c'est un fait qu'on ne peut nier. Le peuple romain désertait le théâtre de Térence pour courir aux bateleurs; et de nos jours *Mérope* et *le Méchant*, dans leur nouveauté, ont à peine attiré la multitude pendant deux mois, tandis que la *farce* la plus grossière a soutenu son spectacle pendant deux saisons entières.

Il est donc certain que la partie du public dont le goût est invariablement décidé pour le vrai, l'utile et le beau, n'a fait dans tous les temps que le très-petit nombre, et que la foule se décide pour l'extravagant et l'absurde. Ainsi, loin de disputer à la *farce* les succès dont elle jouit, j'ajouterai que dès qu'on aime ce spectacle on n'aime plus que celui-là, et qu'il serait aussi surprenant qu'un homme qui fait habituellement ses délices de ces grossières absurdités fût vivement touché des beautés du *Misanthrope* et d'*Athalie*, qu'il le serait de voir un homme nourri dans la débauche se plaire à la société des honnêtes femmes.

On va, dit-on, se délasser à la *farce :* un spectacle raisonnable applique et fatigue l'esprit; la *farce* amuse, fait rire, et n'occupe point. Oui, je conviens qu'il est des esprits qu'une chaîne régulière d'idées et de sentiments doit fatiguer. L'esprit a son libertinage et son désordre; il doit se plaire naturellement où il est le plus à son aise; et le plaisir machinal et grossier qu'il y prend sans réflexion émousse en lui le goût des choses simples et décentes. On perd l'habitude de réfléchir comme celle de marcher; et l'âme s'engourdit et s'énerve, comme le corps, dans une stupide indolence. La *farce* n'exerce ni le goût ni la raison : de là vient qu'elle plaît à des âmes paresseuses; et c'est pour cela même que ce spectacle est pernicieux. S'il n'avait rien d'attrayant, il ne serait que mauvais.

Mais qu'importe, dit-on encore, que le public ait raison de s'amuser? ne suffit-il pas qu'il s'amuse? C'est ainsi que tranchent sur tout ceux qui n'ont réfléchi sur rien. C'est comme si on disait : Qu'importe la qualité des aliments dont on nourrit

un enfant, pourvu qu'il mange avec plaisir? Le public comprend trois classes : le bas peuple, dont le goût et l'esprit ne sont point cultivés et n'ont pas besoin de l'être, mais qui dans ses mœurs n'est déjà que trop corrompu, et n'a pas besoin de l'être encore par la licence des spectacles; le monde honnête et poli, qui joint à la décence des mœurs une intelligence épurée et un sentiment délicat des bonnes choses, mais qui lui-même n'a que trop de pente pour des plaisirs avilissants; l'état mitoyen, plus étendu qu'on ne pense, qui tâche de s'approcher par vanité de la classe des honnêtes gens, mais qui est entraîné vers le bas peuple par une pente naturelle. Il s'agit surtout de savoir de quel côté il est le plus avantageux de décider cette classe moyenne et mixte. Sous les tyrans et parmi les esclaves, la question n'est pas douteuse : il est de la politique de rapprocher l'homme des bêtes, puisque leur condition doit être la même, et qu'elle exige également une patiente stupidité. Mais, dans une constitution de choses fondée sur la justice et la raison, pourquoi craindre d'étendre les lumières et d'ennoblir les sentiments d'une multitude de citoyens, dont la profession même exige le plus souvent des vues nobles, des sentiments honnêtes, un esprit cultivé? On n'a donc nul intérêt politique à entretenir dans cette classe du public l'amour dépravé des mauvaises choses.

La *farce* est le spectacle de la grossière populace; et c'est un plaisir qu'il faut lui laisser, mais dans la forme qui lui convient, c'est-à-dire avec une grossièreté innocente, des tréteaux pour théâtres, et pour salles des carrefours : par là, il se trouve à la bienséance des seuls spectateurs qu'il convienne d'y attirer. Lui donner des salles décentes et une forme régulière, l'orner de musique, de danses, de décorations agréables, et y souffrir des mœurs obscènes et dépravées, c'est dorer les bords de la coupe où le public va boire le poison du vice et du mauvais goût. Admettre la *farce* sur les grands théâtres, en faire le spectacle de prédilection, de faveur, de magnificence, c'est afficher le projet ouvert d'avilir, de corrompre, d'abrutir une nation. Mais ce sont les spectacles qui rapportent le plus. Ils rapporteront davantage s'ils sont plus indécents encore. Et avec ce calcul que ne verrait-on pas introduire et autoriser?

Dans le temps que le spectacle français était composé de *moralités* et de *sotties*, la petite pièce était une *farce*, ou comédie populaire, très-simple et très-courte, destinée à délasser le spectateur du sérieux de la grande pièce. Le modèle de la *farce* est *l'avocat Patelin*, non pas telle que Brueys l'a remise au théâtre, mais avec autant de naïveté et de vrai comique. Toutes ces scènes qui dans la copie nous font rire de si bon cœur se trouvent dans l'original facilement écrites en vers de huit syllabes, et très-plaisamment dialoguées. Un morceau de la scène de Patelin avec le berger suffit pour en donner l'idée :

PATELIN.

Or, viens çà, parle..... qui es-tu?
Ou demandeur, ou défendeur?

LE BERGER.

J'ai à faire à un entendeur,
Entendez-vous bien, mon doux maître?
A qui j'ai long-temps mené paistre
Les brebis, et les lui gardoye.
Par mon serment, je regardoye
Qu'il me payait petitement.
Dirai-je tout?

PATELIN.

Dea, sûrement,
A son conseil doit-on tout dire.

LE BERGER.

Il est vrai et vérité, sire,
Que je les lui ai assommées,
Tant que plusieurs se sont pâmées
Maintefois, et sont cheutes mortes,
Tant fussent-elles saines et fortes;
Et puis je lui faisais entendre,
Afin qu'il ne m'en pensât reprendre,
Qu'il mouraient de la clavelée :
Las! fait-il, ne soit plus meslée
Avec les autres; getle-la.
Volontiers fais-je; mais cela
Se faisait par une autre voie;
Car, par saint Jehan, je les mangeoye,

Qui savoye bien la maladie.
Que voulez-vous que je vous die?
J'ai ceci tant continué,
J'en ai assommé et tué
Tant, qu'il s'en est bien aperçu;
Et quand il s'est trouvé déçu,
M'aist Dieu, il m'a fait expier,
Car on les ouist bien crier ....
Je sais bien qu'il a bonne cause;
Mais vous trouverez bien la clause,
Se voulez, qu'il l'aura mauvaise.

PATELIN.

Par ta foi, seras-tu bien aise?
Que donras-tu si je renverse
Le droit de la partie adverse,
Et si je te renvoie absouz?

LE BERGER.

Je ne vous payerai point en soulz,
Mais en bel or à la couronne.

PATELIN.

Donc, tu auras ta cause bonne.
. . . . . .
Si tu parles, on te prendra
Coup à coup aux positions;
En un tel cas, confessions
Sont si très-préjudiciables,
Et nuisent tant que ce sont diables.
Pour ce, vecy que tu feras,
Ja tost, quand on t'appellera
Pour comparoir en jugement,
Tu ne répondras nullement,
Fors *bé*, pour rien que l'on te die.

Ce petit prodige de l'art, où le secret du comique de caractère et du comique de situation était découvert, eut la plus grande célébrité. Après l'avoir traduit en vers français (car il était d'abord écrit en prose), on le traduisit en vers latins pour les étrangers qui n'entendaient pas notre langue. Il semblerait donc que dès lors on avait reconnu la bonne comédie; mais

jusqu'au *Menteur* et aux *Précieuses ridicules*, c'est-à-dire durant près de deux siècles, cette leçon fut inutile.

Dans les *farces* du même temps, il y avait peu d'intrigue et de comique, mais quelquefois des naïvetés plaisantes, comme dans celle du savetier qui demande à Dieu cent écus, et qui lui dit de se mettre à sa place.

Beau sire, imaginez le cas,
Et que vous fussiez devenu
Ainsi que moi pauvre et tout nu,
Et que je fusse Dieu, pour voir :
Vous les voudriez bien avoir.

Au bas comique de la *farce* avait succédé le genre insipide et plat des comédies romanesques et des pastorales; et celui-ci, plus mauvais encore, faisait regretter le premier. On y revenait quelquefois : Adrien de Montluc donna une *farce* en 1616, sous le nom de *Comédie des Proverbes*, où il avait réuni tous les quolibets de son temps, lesquels sont presque tous encore usités parmi le bas peuple; et en cela cette *farce* est un monument curieux. En voici des échantillons.

« La fortune m'a bien tourné le dos, moi qui avais feu et lieu, pignon sur rue, et une fille belle comme le jour! A qui vendez-vous vos coquilles? à ceux qui viennent de Saint-Michel? Patience passe science. Marchand qui perd ne peut rire; qui perd son bien perd son sang. Il n'y songea non plus qu'à sa première chemise. Il est bien loin, s'il court toujours. Il vaut mieux se taire que de trop parler. Tu es bien heureux d'être fait, on n'en fait plus de si sot. Je n'aime point le bruit, si je ne le fais. Je veux que vous cessiez vos riottes, et que vous soyez comme les deux doigts de la main; que vous vous embrassiez comme frères; que vous vous accordiez comme deux larrons en foire; et que vous soyez camarades comme cochons. Je ne sais comment mon père est si coiffé de cet avaleur de charrettes ferrées : quelques-uns disent qu'il est assez avenant; mais pour moi je le trouve plus sot qu'un panier percé, plus effronté qu'un page de cour, plus fantasque qu'une mule, méchant comme un âne rouge, au reste plus poltron qu'une poule, et menteur comme

un arracheur de dents... Vous dites-là bien des vers à sa louange! etc. »

Cette plaisanterie d'un homme de qualité semble avoir été faite sur le modèle du rôle de Sancho Pança; elle parut la même année que mourut Michel Cervantes, le célèbre auteur de *Don Quichotte*.

Que le succès de la *farce* se soit soutenu jusqu'alors, on ne doit pas en être surpris; mais que, la bonne comédie ayant été connue et portée au plus haut degré de perfection, les *farces* de Scarron aient réussi à côté des chefs-d'œuvre de Molière, c'est ce qu'on aurait de la peine à croire si l'on ne savait pas que, dans tous les temps, le rire est une convulsion douce, que le plus grand nombre des hommes préfère, autant qu'il le peut sans rougir, aux plaisirs les plus délicats du sentiment et de la pensée.

FICTION. Production des arts, qui n'a point de modèle complet dans la nature.

L'imagination compose et ne crée point; ses tableaux les plus originaux ne sont eux-mêmes que des copies en détail; et c'est le plus ou le moins d'analogie entre les différents traits qu'elle assemble, qui constitue les quatre genres de *fiction* que nous allons distinguer, savoir, le parfait, l'exagéré, le monstrueux, et le fantastique.

La *fiction* qui tend au parfait, ou la *fiction* en beau, est l'assemblage régulier des plus belles parties dont un composé naturel soit susceptible; et dans ce sens étendu, la *fiction* est essentielle à tous les arts d'imitation. En peinture, les Vierges de Raphaël et les Hercules du Guide n'ont point dans la nature de modèle individuel; il en est de même, en sculpture, de la Vénus pudique et de l'Apollon du Vatican; il en est de même, en poésie, des caractères d'Andromaque, de Didon, d'Orosmane, etc. Qu'ont fait les artistes? ils ont recueilli les beautés éparses des modèle existants, et en ont composé un tout plus ou moins parfait, suivant le choix plus ou moins heureux de ces beautés réunies. Voyez, dans l'*article* CRITIQUE, la formation du modèle intellectuel, d'après lequel l'imitation doit corriger la nature.

tb.

Ce que je dis d'un caractère ou d'une figure doit s'entendre de toute composition artificielle et imitative.

Cependant la beauté idéale n'est pas toujours un assemblage de beautés particulières; elle est relative à l'effet qu'on se propose, et consiste dans le choix des moyens les plus capables d'émouvoir l'âme, de l'étonner, de l'attendrir, etc. Ainsi, la furie qui poursuit Oreste doit être effrayante à la vue; ainsi, le gardien d'un sérail doit être hideux : la perfidie et la noirceur peuvent de même concourir à la beauté d'un tableau héroïque. Dans la tragédie de *la Mort de Pompée*, la composition est belle, autant par les vices de Ptolomée, d'Achillas, et de Septime, que par les vertus de Cornélie et de César; dans la tragédie de *Britannicus*, Néron, Agrippine, et Narcisse ont leur beauté poétique. Un même caractère a aussi ses traits d'ombre et de lumière, qui s'embellissent par leur mélange; les sentiments bas et lâches de Félix achèvent de peindre un politique. Mais il faut que les traits opposés contrastent ensemble, et ne détonnent pas. Narcisse est du même ton que Burrhus; Thersite n'est pas du même ton qu'Achille.

C'est surtout dans ces compositions morales que le peintre a besoin de l'étude la plus profonde, non-seulement de la nature en tant que modèle, pour l'imiter, mais de la nature spectatrice pour l'intéresser et l'émouvoir.

Horace, dans la peinture des mœurs, laisse le choix, ou de suivre l'opinion, ou d'observer les convenances; mais le dernier parti a cet avantage sur le premier, que dans tous les temps les convenances suffisent à la persuasion et à l'intérêt. On n'a besoin de recourir ni aux mœurs ni aux usages du siècle d'Homère pour fonder les caractères d'Ulysse et d'Achille; le premier est dissimulé, le poëte lui donne pour vertu la prudence; le second est colère, il lui donne la valeur. Ces convenances sont invariables comme les essences des choses; au lieu que l'autorité de l'opinion tombe avec elle. Tout ce qui est faux est passager; la vérité seule, ou ce qui lui ressemble, est de tous les pays et de tous les siècles.

La *fiction* doit donc être la peinture de la vérité, mais de la vérité embellie par le choix et par le mélange des couleurs et des

traits qu'elle puise dans la nature. Il n'y a point de tableau si parfait dans la disposition naturelle des choses, auquel l'imagination n'ait pas encore à retoucher. La nature, dans ses opérations, ne pense à rien moins qu'à être pittoresque : ici, elle étend des plaines où l'œil demande des collines; là, elle resserre l'horizon par des montagnes où l'œil aimerait à s'égarer dans le lointain. Il en est du moral comme du physique, l'histoire a peu de sujets que la poésie ne soit obligée de corriger et d'embellir pour les adapter à ses vues. C'est donc au peintre à composer des productions et des accidents de la nature un mélange plus vivant, plus varié, plus attachant que ses modèles. Et quel est le mérite de les copier servilement? Combien ces copies sont froides et monotones auprès des compositions hardies du génie en liberté! Pour voir le monde tel qu'il est, nous n'avons qu'à le voir en lui-même; c'est un monde nouveau qu'on demande aux arts, un monde tel qu'il devrait être, s'il n'était fait que pour nos plaisirs. C'est donc à l'artiste à se mettre à la place de la nature, et à disposer les choses suivant l'espèce d'émotion qu'il a dessein de nous causer, comme la nature les eût disposées elle-même si elle avait eu pour premier objet de nous donner un spectacle riant, gracieux, ou touchant, ou terrible.

On a prétendu que ce genre de *fiction* n'avait point de règle constante, par la raison que l'idée du beau, soit en morale, soit en physique, n'était ni absolue ni invariable. Quoi qu'il en soit de la beauté physique, sur laquelle du moins les nations éclairées et polies sont d'accord depuis trois mille ans, la beauté morale est la même chez tous les peuples de la terre. Les Européens ont trouvé une égale vénération pour la justice, la générosité, la constance, une égale horreur pour l'iniquité, la lâcheté, la trahison, chez les sauvages du nouveau monde, que chez les peuples les plus vertueux.

Le mot du cacique Gatimosin, *Et moi, suis-je sur un lit de roses?* aurait été beau dans l'ancienne Rome; et la réponse de l'un des proscrits de Néron au licteur, *Utinam tu tam fortiter ferias*, aurait été admirée dans la cour de Montésuma.

Mais plus l'idée et le sentiment de la belle nature sont déterminés et unanimes, moins le choix en est arbitraire, et plus par

conséquent l'imitation en est difficile et la comparaison dangereuse du modèle à l'imitation. C'est là ce qui rend si glissante la carrière du génie dans la *fiction* qui s'élève au parfait; car c'est surtout dans la partie morale que nos idées se sont étendues. Je ne parle point de cette anatomie subtile qui recherche, s'il est permis de s'exprimer ainsi, jusqu'aux fibres les plus déliées de l'âme; je parle de ces idées grandes et justes qui embrassent le système des passions, des vices, et des vertus dans leurs rapports les plus invariables. Jamais la couleur, le dessin, les nuances d'un caractère, jamais le contraste des sentiments et le combat des intérêts n'ont eu des juges plus éclairés ni plus rigoureux: jamais par conséquent on n'a eu besoin de plus de talents et d'étude pour réussir, aux yeux de son siècle, dans la *fiction* morale en beau. Mais en même temps que les idées des juges se sont épurées, étendues, élevées, le goût et les lumières des peintres ont dû s'épurer, s'élever, et s'étendre. Homère serait mal reçu aujourd'hui à nous peindre un sage comme Nestor; mais aussi ne le peindrait-il pas de même. Ne voit-on pas l'exemple des progrès de la poésie philosophique dans les tragédies de Voltaire?

Les premiers maîtres du théâtre semblaient avoir épuisé les combinaisons des caractères, des intérêts et des passions; la philosophie lui a ouvert de nouvelles routes, Mahomet, Alzire, Idamé, sont du siècle de l'*Esprit des lois*. Dans cette partie même, le génie n'est donc pas sans ressource; et la *fiction* peut encore y trouver, quoique avec peine, de nouveaux tableaux à former.

La nature physique est plus féconde et moins épuisée; et sans me mêler de pressentir ce que peuvent le travail et le génie, je crois entrevoir des veines profondes, et jusqu'ici peu connues, où la *fiction* peut s'étendre et l'imagination s'enrichir. *Voyez* ÉPOPÉE.

Il est des arts surtout pour lesquels la nature est toute neuve. La poésie, dans sa course rapide, semble avoir tout moissonné; mais la peinture, dont la carrière est à peu près la même, en est encore aux premiers pas. Homère, lui seul, a fait plus de tableaux que tous les peintres ensemble. Il faut que les difficul-

tés mécaniques de la peinture donnent à l'imagination des entraves bien gênantes, pour l'avoir retenue *si* longtemps dans le cercle étroit qu'elle s'est prescrit.

Cependant dès qu'un génie audacieux et mâle a conduit le pinceau, on a vu éclore des morceaux sublimes; les difficultés de l'art n'ont pas empêché Raphaël de peindre la transfiguration; Rubens, le massacre des innocents; Poussin, les horreurs de la peste et le déluge, etc. Et combien ces grandes compositions laissent au-dessous d'elles tous ces morceaux d'une invention froide et commune dans lesquels on admire sans émotion des beautés inanimées! Qu'on ne dise point que les sujets pathétiques et pittoresques sont rares : l'histoire en est semée, et la poésie encore plus. Les grands poëtes semblent n'avoir écrit que pour les grands peintres. C'est bien dommage que le premier qui, parmi nous, a tenté de rendre les sujets de nos tragédies, Coypel, n'ait pas eu autant de talent que de goût, autant de génie que d'esprit! C'est là que la *fiction* en beau, l'art de réunir les plus grands traits de la nature, trouverait à se déployer. Qu'on s'imagine voir exprimés sur la toile Clytemnestre, Iphigénie, Achille, Éryphile, et Arcas, dans le moment où celui-ci leur dit :

> Gardez-vous d'envoyer la princesse à son père;
> Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

Les talents vulgaires se persuadent que la *fiction* par excellence consiste à employer dans la composition les divinités de la fable, et que hors de la mythologie il n'y a point d'invention. Sur ce principe, ils couvrent leur toiles de cuisses de nymphes et d'épaules de tritons. Mais que les hommes de génie se nourrissent de l'histoire; qu'ils étudient la vérité noble et touchante de la nature dans ses moments passionnés; qu'au lieu de s'épuiser sur des sujets vagues, qui sont des énigmes pour l'esprit et des symboles muets pour l'âme, ils recueillent, pour exprimer la mort de Socrate, le jugement de Brutus, la clémence d'Auguste, les traits sublimes et touchants qui doivent former ces tableaux; ils seront surpris de se sentir élever au-dessus d'eux-mêmes, et plus surpris encore d'avoir consumé des années pré-

cieuses et de rares talents à peindre des sujets stériles, tandis que mille objets d'une fécondité merveilleuse et d'un intérêt universel offraient à leur pinceau de quoi enflammer leur génie. Se peut-il, par exemple, que ce vers de Corneille,

Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner!

n'excite pas l'émulation de tous les artistes sensibles? Qu'on me dise pourquoi les peintres, qui ont fait souvent une galerie de la vie d'un homme, n'en feraient pas d'une seule action? Un tableau n'a qu'un moment; une action en aurait plusieurs, où l'on verrait l'intérêt croître par gradation sur la toile. Les *Horaces*, *Cinna*, *Phèdre*, *Britannicus*, *Zaïre*, *Mahomet*, *Sémiramis*, quelle école pour un artiste!

On a senti dans tous les arts combien peu intéressante devait être l'imitation servile d'une nature défectueuse et commune; mais on a trouvé plus facile de l'exagérer que de l'embellir; de là le second genre de *fiction* que je viens d'annoncer.

L'exagération fait ce qu'on appelle le merveilleux de la plupart des poëmes, et ne consiste guère que dans des additions arithmétiques, de masse, de force, et de vitesse. Ce sont des géants qui entassent les montagnes, Polyphème et Cacus qui roulent des rochers, Camille qui court sur la pointe des épis, etc. On voit que le génie le plus faible va renchérir aisément dans cette partie sur Homère et sur Virgile. Dès qu'on a secoué le joug de la vraisemblance et qu'on s'est affranchi des règles et de l'ensemble et de l'accord, l'exagéré ne coûte plus rien. Mais si, dans le physique, il observe les rapports de la force avec l'action; si, dans le moral, il observe les gradations des idées; si, dans l'un et l'autre, il présente les plus belles proportions de la nature ou fictive ou réelle, qu'il se propose d'imiter, il n'est plus distingué du parfait que par un mérite de plus: et alors ce n'est pas la nature exagérée, c'est la nature réduite à ses dimensions par le lointain. Ainsi les statues colossales d'Apollon, de Jupiter, de Neptune, etc., pouvaient être des ouvrages ou merveilleux ou méprisables: merveilleux si dans leur point de vue ils rendaient la belle nature, méprisables s'ils n'avaient

pour mérite que leur monstrueuse grandeur. Le Cacus de Virgile est le chef-d'œuvre de ce genre.

Le sculpteur Bouchardon disait : *Depuis que j'ai lu Homère, les hommes me semblent avoir vingt pieds de haut.* Ce mot, qu'on a tant répété, ne s'entend pas. L'artiste, la tête remplie de figures gigantesques, aurait dû trouver au contraire les hommes plus petits dans la réalité ; et il aurait bien plus gagné à la lecture d'Homère si elle lui avait donné de la beauté des formes une idée encore plus parfaite que celle qu'il en avait prise dans l'étude de la nature et des chefs-d'œuvre de son art.

Mais c'est dans le moral, plus que dans le physique, qu'il est difficile de passer les bornes de la nature sans altérer les proportions. On a fait des dieux qui soulevaient les flots, qui enchaînaient les vents, qui lançaient la foudre, qui ébranlaient l'olympe d'un mouvement de leur sourcil ; et tout cela était facile. Mais il a fallu proportionner des âmes à ces corps ; et c'est en quoi Homère et presque tous ceux qui l'ont suivi ont échoué. Nous ne connaissons dans le merveilleux que le Satan de Milton dont l'âme et le corps soient faits l'un pour l'autre. Et comment observer constamment, dans ces composés surnaturels la gradation des essences ? Il est bien aisé à l'homme d'imaginer des corps plus étendus, plus forts, plus agiles que le sien ; la nature lui en a fourni les matériaux et les modèles : mais l'homme ne connaît d'âme que la sienne ; il ne peut donner que ses facultés, ses sentiments et ses idées, ses passions, ses vices et ses vertus, au colosse qu'il anime. Un ancien a dit d'Homère, au rapport de Strabon : *Il est le seul qui ait vu les dieux, ou qui les ait fait voir.* Mais, de bonne foi, les a-t-il entendus ? les a-t-il fait entendre ? Or c'était là le grand point ; et c'est ce défaut de proportion du physique au moral dans le merveilleux d'Homère qui a donné tant d'avantage aux philosophes qui l'ont attaqué.

On ne cesse de dire que la philosophie est un mauvais juge en fait de *fiction*, comme si l'étude de la nature desséchait l'esprit et refroidissait l'âme. Qu'on ne confonde pas l'esprit métaphysique avec l'esprit philosophique : le premier veut voir ses idées

toutes nues, le second n'exige de la *fiction* que de les vêtir décemment : l'un réduit tout à la précision rigoureuse de l'analyse et de l'abstraction, l'autre n'assujettit les arts qu'à leur vérité hypothétique. Il se met à leur place, il donne dans leur sens, il se pénètre de leur objet, et n'examine leurs moyens que relativement à leurs vues. S'ils franchissent les bornes de la nature, il les franchit avec eux; ce n'est que dans l'extravagant et l'absurde qu'il refuse de les suivre. Il veut, pour parler le langage d'un philosophe (l'abbé Terrasson), que la *fiction* et le merveilleux *suivent le fil de la nature*, c'est-à-dire qu'ils agrandissent les proportions sans les altérer, qu'ils augmentent les forces sans déranger le mécanisme, qu'ils élèvent les sentiments et qu'ils étendent les idées sans en renverser l'ordre, la progression, ni les rapports. L'usage de l'esprit philosophique, dans la poésie et dans les beaux-arts, consiste à en bannir les disparates, les contrariétés, les dissonnances; à vouloir que les peintres et les poëtes ne bâtissent pas en l'air des palais de marbre avec des voûtes massives, de lourdes colonnes et des nuages pour fondements; à vouloir que le char qui enlève Hercule dans l'olympe ne soit pas fait comme pour rouler sur des rochers; que les démons, pour tenir leur conseil, ne se changent pas en pigmées; qu'ils ne fondent pas du canon pour tirer sur les anges; et quand toutes ces absurdités auront été bannies de la poésie et de la peinture, le génie et l'art n'auront rien perdu. En un mot, l'esprit qui condamne ces *fictions* extravagantes est le même qui observe, pénètre, développe la nature; et c'est là véritablement l'esprit philosophique, le seul capable d'apprécier l'imitation, puisqu'il connaît seul le modèle.

Mais, me dira-t-on, s'il n'est possible à l'homme de faire penser et parler ses dieux qu'en hommes, que reprochez-vous aux poëtes? D'avoir voulu faire des dieux comme je vais leur reprocher d'avoir voulu faire des monstres.

Il n'est rien que les peintres et les poëtes n'aient imaginé pour intéresser par la surprise : la même stérilité qui leur a fait exagérer la nature au lieu de l'embellir, la leur a fait défigurer en décomposant les espèces; mais ils n'ont pas été plus heureux à imiter ses erreurs qu'à étendre ses limites. La *fiction* qui pro-

duit le monstrueux semble avoir eu la superstition pour principe, les écarts de la nature pour exemple, et l'allégorie pour objet. On croyait aux sphinx, aux syrènes, aux satyres; on voyait que la nature elle-même confondait quelquefois dans ses productions les formes et les facultés des espèces différentes; et en imitant ce mélange on rendait sensibles par une seule image les rapports de plusieurs idées. C'est du moins ainsi que les savants ont expliqué la *fiction* des syrènes, de la chimère, des centaures, etc.; et de là le genre monstrueux. Il est à présumer que les premiers hommes qui ont dompté les chevaux ont donné l'idée des centaures; que les hommes sauvages ont donné l'idée des satyres; les plongeurs, l'idée des tritons, etc. Considéré comme symbole, ce genre de *fiction* a sa justesse et sa vraisemblance; mais il a aussi ses difficultés, et l'imagination n'y est pas affranchie des règles des proportions et de l'ensemble, toujours prises dans la nature.

Il a donc fallu que dans l'assemblage monstrueux de deux espèces chacune d'elles eût sa beauté, sa régularité spécifique, et formât de plus avec l'autre un tout que l'imagination pût réaliser, sans déranger les lois du mouvement et les procédés de la nature. Il a fallu proportionner les mobiles aux masses et les supports aux fardeaux; que dans le centaure, par exemple, les épaules de l'homme fussent en proportion avec la croupe du cheval; dans les syrènes, le dos du poisson avec le buste de la femme; dans le sphinx, les ailes et les serres de l'aigle avec la tête de la femme et avec le corps du lion.

On demande quelles doivent être ces proportions; et c'est peut-être le problème de dessin le plus difficile à résoudre. Il est certain que ces proportions ne sont point arbitraires; et que si, dans le centaure du Guide, la partie de l'homme ou celle du cheval était plus forte ou plus faible, l'œil et l'imagination ne s'y reposeraient pas avec cette satisfaction pleine et tranquille que leur cause un tout régulier. Il n'est pas moins vrai que la régularité de cet ensemble ne consiste pas dans les grandeurs naturelles de chacune de ses parties : on serait choqué de voir dans le sphinx la tête délicate et le cou délié d'une femme sur le corps d'un énorme lion; c'est donc au peintre à

rapprocher les proportions des deux espèces; mais quelle est pour les rapprocher la règle qu'il doit se prescrire? Celle qu'aurait suivie la nature elle-même si elle eût formé ce composé; et cette supposition demande une étude profonde et réfléchie, un œil juste et bien exercé à saisir les rapports et à balancer les masses.

Mais ce n'est pas seulement dans le choix des proportions que le peintre doit se mettre à la place de la nature; c'est surtout dans la liaison des parties, dans leur correspondance mutuelle, et dans leur action réciproque; et c'est à quoi les plus grands peintres eux-mêmes semblent n'avoir jamais pensé. Qu'on examine les muscles du corps de Pégasse; de la Renommée et des amours, et qu'on y cherche les attaches et les mobiles des ailes. Qu'on observe la structure du centaure, on y verra deux poitrines, deux estomacs, deux places pour les intestins. La nature l'aurait-elle ainsi fait? Le Guide, entraîné par l'exemple, n'a pas corrigé cette absurde composition dans l'enlèvement de Déjanire, le chef-d'œuvre de ce grand maître.

Pour passer du monstrueux au fantastique, le déréglement de l'imagination, ou, si l'on veut, la débauche du génie, n'a eu que la barrière des convenances à franchir. Le premier était le mélange des espèces voisines; le second est l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates sans progressions, sans proportions et sans nuances.

Lorsque Horace a dit :

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, etc.,

il a cru avec raison former un composé bien ridicule; mais ce composé n'est encore que dans le genre monstrueux, c'est bien pis dans le fantastique. On en voit mille exemples en sculpture et en peinture : c'est une palme terminée en tête de cheval, c'est le corps d'une femme prolongé en console ou en pyramide, c'est le cou d'un aigle replié en limaçon, c'est une tête de vieillard qui a pour barbe des feuilles d'acanthe, c'est tout ce que le délire d'un malade lui fait voir de plus bizarre.

Que les dessinateurs se soient égayés quelquefois à laisser al-

ler leur crayon pour voir ce qui résulterait d'un assemblage de traits jetés au hasard, on leur pardonne ce badinage. Les arabesques de Raphaël, imités de l'antique, excusent par leur élégance la bizarrerie de leur composition : on voit même ces caprices de l'art avec une sorte de curiosité, comme les accidents de la nature; et en cela quelques poëtes de nos jours ont imité les dessinateurs et les peintres. Ils ont laissé couler leur plume, sans se prescrire d'autres règles que celles de la versification et de la langue, ne comptant pour rien le bon sens : c'est ce que les Français ont appelé *amphigouri*.

Mais ce que les poëtes n'ont jamais fait, et que les dessinateurs et les peintres n'ont pas dédaigné de faire, a été d'employer ce genre extravagant à la décoration des édifices les plus nobles. Je n'en donnerai pour exemple que ces mêmes dessins de Raphaël au Vatican, où l'on voit une tête d'homme qui naît du milieu d'une fleur, un dauphin qui se termine en feuillage, un ours perché sur un parasol, un sphinx qui sort d'un rameau, un sanglier qui court sur des filets de pampre, etc. Ce genre n'a pas été inventé par les modernes; il était à la mode du temps de Vitruve; et voici comme il en fait le détail et la critique, livre VII.

Item candelabra ædicularum substinentia figuras; supra fastigia earum surgentes ex radicibus, cum volutis, coliculi teneri plures, habentes in se, sine ratione, sedentia sigilla; nec minus etiam ex coliculis flores, dimidia habentes ex se exeuntia sigilla, alia humanis, alia bestiarum capitibus similia : hæc autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt..... Ad hæc falsa ridentes homines, non reprehendunt, sed delectantur; neque animadvertunt si quid eorum fieri potest, necne.

De ce que je viens de dire des quatre genres de *fiction* que j'avais distingués, il résulte que le fantastique n'est supportable que dans un moment de folie, et qu'un artiste qui n'aurait que ce talent n'en aurait aucun; que le monstrueux ne peut avoir que le mérite de l'allégorie, et qu'il a, du côté de l'ensemble et de la correction du dessin, des difficultés invincibles; que l'exagéré n'est rien dans le physique seul, et que dans l'assemblage du physique et du moral, il tombe dans des disproportions cho-

quantes et inévitables ; qu'en un mot la *fiction* qui se dirige au parfait, ou la *fiction* en beau, est le seul genre satisfaisant pour le goût, intéressant pour la raison, et digne d'exercer le génie.

Jusqu'à présent je ne l'ai considérée que dans ce qu'on peut appeler en poésie les tableaux d'histoire ; mais elle règne aussi dans les peintures des poëtes paysagistes, et il n'est point de description où elle n'entre, au moins dans les détails.

Ici la *fiction* consiste, 1° à donner une forme sensible à des êtres intellectuels, à personnifier des idées, *voyez* IMAGE, ALLÉGORIE ; 2° à donner une âme à des corps auxquels la nature n'a donné que la vie ou que le mouvement ; 3° à former dans la nature même des compositions idéales dont chaque partie a son modèle, mais dont l'ensemble n'en a point.

Les deux premières de ces espèces de *fiction* furent les sources de la poésie de style ; et il n'y a point de genre, depuis le plus sublime jusqu'au plus familier, qu'elles ne doivent animer.

En poésie, l'organe intérieur de la pensée c'est l'imagination ; tout ce qui peut se concevoir doit pouvoir se peindre : c'est là surtout à quoi l'on reconnaît ce qui est poétique et ce qui ne l'est pas ; et c'est aussi au plus ou moins de vivacité, de variété, de force, de brillant, de vérité dans le coloris, que se distinguent les hommes plus ou moins doués du talent de la poésie descriptive.

Ainsi le style figuré est une *fiction* perpétuelle, mais qui ne prend de la consistance que lorsque de la métaphore on tire des allégories données et reçues pour des réalités. De là s'est formé le système de la mythologie, celui de la féerie, celui de la magie ; et dans ce genre, l'imagination épuisée semble n'avoir plus guère rien de nouveau à enfanter. Tout son jeu se réduit désormais à varier les combinaisons de ces pièces de la machine poétique ; encore n'a-t-elle pas la liberté de les employer à son gré, et la *fiction* même est soumise à la règle des convenances : *Convenientia finge.* *Voyez* MERVEILLEUX.

Mais où l'on peut dire, avec la Fontaine, que *la feinte est un pays plein de terres désertes*, c'est dans les tableaux composés d'après la nature elle-même ; car la nature est mille fois plus riche, plus féconde et plus inépuisable que l'imagination.

L'imagination même n'en est que le copiste ; ses créations ne sont que des singeries de ce que la nature a fait en se jouant. Voyez si aucun poëte a su faire un olympe, un ciel passable au delà du nôtre. Voyez si Virgile a su trouver autre chose dans les enfers qu'un volcan, des fleuves, des ruisseaux, des bocages ; et si, pour éclairer cet autre monde, il ne lui a pas fallu emprunter notre soleil et nos étoiles :

Solemque suum, sua sidera norunt.

Ce n'est donc que de la nature même qu'on peut tirer les moyens de renchérir sur elle, de l'embellir, et de la surpasser, en formant des ensembles qu'elle n'a pas formés. Or, composer ainsi c'est feindre, c'est même, en dernière analyse, la seule *fiction* possible ; car la plus bizarre est encore une sorte de mosaïque, dont la nature a fourni toutes les pièces de rapport.

Feindre ce n'est donc autre chose qu'imaginer un composé qui n'existe point, afin de rendre le tableau que l'on peint plus beau, plus animé, plus intéressant qu'aucun de ses modèles. Quant aux moyens de former cet ensemble idéal, *voyez* BEAU, INTÉRÊT, INVENTION, PATHÉTIQUE, etc.

Sur la question tant de fois agitée, si la *fiction* est essentielle à la poésie, *voyez* DIDACTIQUE, ÉPOPÉE, IMAGE, INVENTION et MERVEILLEUX.

FIGURES. Presque tout est figuré dans la partie morale et métaphysique des langues ; et comme le Bourgeois gentilhomme faisait de la prose sans le savoir, sans le savoir aussi, et sans nous en apercevoir, nous faisons continuellement des *figures* de mots et des *figures* de pensées.

Le moyen, par exemple, de parler de l'action, des facultés, des qualités de l'âme, de ses affections, sans y employer des mots primitivement inventés pour exprimer les objets sensibles ? Lorsqu'on s'est fait des idées abstraites, et que d'une foule de perceptions transmises par les sens et isolées à leur naissance, on a formé successivement le système de la pensée, on ne s'est pas fait une nouvelle langue pour exprimer chacune de ces conceptions. On a pris au besoin, et par analogie, l'expression de l'objet qui tom-

bait sous les sens, et l'on en a revêtu l'idée pour laquelle on manquait de terme. Cet usage des *métaphores* ou translation des mots est devenu si familier, si naturel par l'habitude, que Rollin, en recommandant de ne pas s'en servir trop fréquemment, en a fait une à chaque ligne. Il est vrai qu'il ne comptait pas celles qui avaient passé dans la langue usuelle; et en effet celles-ci sont au nombre des mots simples et primitifs.

L'indigence a donc été la première cause de ces translations de mots, dont on a fait un ornement de luxe. *Voyez* IMAGE.

La négligence et la commodité ont fait prendre un mot pour un autre, comme la cause pour l'effet, le signe pour la chose, l'instrument pour l'ouvrage, etc. Ainsi l'on dit qu'un homme est dans *le vin*, pour dire qu'il est *dans l'ivresse*; on dit *la plume* et *le pinceau*, pour *l'écriture* et *la peinture*; on dit *la charrue* et *l'épée*, pour *le labourage* et *la guerre*; on dit *des voiles*, pour *des vaisseaux*; et cela s'appelle *métonymie*. On fait donc une *métonymie* en disant, tant *par tête*, tant *par homme*, tant *par feu*, tant *par maison*, tant de *charrues* pour *tant de terre*, car *métonymie*, en français, veut dire changement de nom.

Est venue ensuite la délicatesse, qui, pour adoucir des idées indécentes ou déplaisantes, a évité le mot obscène, le mot dur et choquant, et a pris un détour. C'est ainsi qu'on a dit *avoir vécu*, pour *être mort*; *n'être pas jeune*, pour *être vieux*; qu'on dit d'un homme qu'il *a* Églé, qu'il *vit* avec Glicère, qu'il *est bien* avec Sempronie, qu'il a *séduit*, *charmé* Lucrèce, qu'il a *désarmé sa rigueur*, qu'il *en a triomphé*, etc. C'est ce qu'on appelle *euphémisme*, ou vulgairement *beau langage*.

La paresse ou l'impatience de s'exprimer en peu de mots a introduit *l'ellipse*. Elle a fait aussi qu'on est convenu de s'entendre lorsqu'on dirait, en parlant des espèces collectivement prises, *l'homme*, *le cheval*, *le lion*, *le chêne*, *la vigne*, *l'ormeau*; lorsqu'on dirait, en parlant des peuples, *le Français*, *l'Anglais*, *le Germain*, *la Seine*, *le Tibre*, *l'Euphrate*; ou lorsqu'en parlant des armées on ne ferait que nommer leur général, ou l'État, ou le roi qu'elles auraient servi: *César défit Pompée*; *Rome conquit le monde*; *Louis XIV prit Namur*. Ce tour s'appelle *synecdoque*, réunion de tous en un seul.

Les *figures* de pensées ne sont guère moins familières : ce sont, pour ainsi dire, les attitudes, les mouvements de l'esprit et de l'âme; et comme l'âme et l'esprit en action varient, sans s'en apercevoir, leurs mouvements et leurs attitudes, et d'autant plus qu'ils sont plus libres et plus vivement affectés, il a dû naturellement arriver ce que le philosophe Dumarsais a observé dans son livre des *Tropes*, que les *figures* de rhétorique ne sont nulle part si communes que dans les querelles des halles. Essayons de les réunir toutes dans le langage d'un homme du peuple, et pour l'animer, supposons qu'il est en colère contre sa femme :

« Si je dis oui, elle dit non ; soir et matin, nuit et jour elle gronde (*antithèse*). Jamais, jamais de repos avec elle (*répétition*). C'est une furie, un démon (*hyperbole*). Mais, malheureuse, dis-moi donc (*apostrophe*). Que t'ai-je fait (*interrogation*)? Oh ciel! quelle fut ma folie en t'épousant (*exclamation*)! Que ne me suis-je plutôt noyé (*optation*)! Je ne te reproche ni ce que tu me coûtes, ni les peines que je me donne pour y suffire (*prétérition*). Mais, je t'en prie, je t'en conjure, laisse-moi travailler en paix (*obsécration*). Ou que je meure si..... tremble de me pousser à bout (*imprécation* et *réticence*). Elle pleure! ah, la bonne âme! vous allez voir que c'est moi qui ai tort (*ironie*). Eh bien, je suppose que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop sensible (*concession*). J'ai souhaité cent fois que tu fusses laide. J'ai maudit, détesté ces yeux perfides, cette mine trompeuse qui m'avait affolé (*astéisme*, ou louange en reproche). Mais dis-moi si par la douceur il ne vaudrait pas mieux me ramener (*communication*)? Nos enfants, nos amis, nos voisins, tout le monde nous voit faire mauvais ménage (*énumération*). Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'accables (*accumulation*). Ils t'ont vue, les yeux égarés, le visage en feu, la tête échevelée, me poursuivre, me menacer (*description*). Ils en parlent avec frayeur : la voisine arrive, on le lui raconte : le passant écoute, et va le répéter (*hypotypose*). Ils croiront que je suis un méchant, un brutal, que je te laisse manquer de tout, que je te bats, que je t'assomme (*gradation*). Mais non, ils savent bien que je t'aime, que

j'ai bon cœur, que je désire de te voir tranquille et contente (*correction*). Va, le monde n'est pas injuste : le tort reste à celui qui l'a (*sentence*). Hélas ! ta pauvre mère m'avait tant promis que tu lui ressemblerais. Que dirait-elle? que dit-elle? car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle m'écoute, et je l'entends qui te reproche de me rendre si malheureux. Ah ! mon pauvre gendre, dit-elle, tu méritais un meilleur sort (*prosopopée*).

Voilà toute la théorie des rhéteurs, sur les *figures* de pensées, mise en pratique sans aucun art, et ni Aristote, ni Carnéade, ni Quintilien, ni Cicéron lui-même, n'en savaient davantage. Ce sont des armes que la nature nous a mises dans les mains pour l'attaque et pour la défense. L'homme passionné s'en sert aveuglément et par instinct; le déclamateur s'en escrime; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adresse et prudence, et de s'en servir à propos.

FINESSE. C'est la faculté d'apercevoir dans les objets de l'entendement ce que n'y aperçoit pas le commun des hommes. La *finesse* de l'ouïe et celle de la vue donnent l'idée de celle de l'esprit

La *finesse* diffère de la pénétration, en ce que la pénétration fait voir en grand, et la *finesse* en petits détails. L'homme pénétrant voit loin; l'homme *fin* voit clair, mais de près : ces deux facultés peuvent se comparer au télescope et au microscope. Un homme pénétrant, voyant Brutus immobile et pensif devant la statue de Caton, et combinant le caractère de Caton, celui de Brutus, l'état de Rome, le rang usurpé par César, le mécontentement des patriciens, etc., aurait pu dire, *Brutus médite quelque chose d'extraordinaire.* Un homme *fin* aurait dit : *Voilà Brutus qui se complaît à voir les honneurs rendus à son oncle*, et aurait fait une épigramme sur la vanité de Brutus. Un *fin* courtisan, voyant le désavantage du camp de M. de Turenne, aurait dit en lui-même, *Turenne se blouse;* un grenadier pénétrant néglige de travailler à son logement, et répond au général : *Je vous connais, nous ne coucherons pas ici.*

La *finesse* ne peut suivre la pénétration, mais quelquefois aussi elle lui échappe. Un homme profond est impénétrable à un homme qui n'est que *fin;* car celui-ci ne combine que des points superficiels : mais l'homme profond est quelquefois surpris par l'homme *fin;* sa vue hardie, vaste, et rapide, dédaigne ou néglige d'apercevoir les petits moyens; c'est Hercule qui court, et qu'un insecte pique au talon.

La délicatesse est la *finesse* du sentiment, qui ne réfléchit point : c'est une perception vive et rapide de ce qui intéresse l'âme.

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

Si la délicatesse est jointe à beaucoup de sensibilité, elle ressemble encore plus à la sagacité qu'à la *finesse.*

La sagacité diffère de la *finesse*, en ce qu'elle est dans le tact de l'esprit, comme la délicatesse est dans le tact de l'âme; en ce que la *finesse* est superficielle, et la sagacité pénétrante; ce n'est point une pénétration progressive, mais soudaine, qui franchit le milieu des idées et touche au but dès le premier pas. C'est le coup-d'œil du grand Condé. Bossuet l'appelle *illumination;* elle ressemble en effet à l'illumination dans les grandes choses.

La ruse se distingue de la *finesse*, en ce qu'elle emploie la fausseté. La ruse exige la *finesse*, pour s'envelopper plus adroitement, et pour rendre plus subtils les piéges de l'artifice et du mensonge. La *finesse* ne sert quelquefois qu'à découvrir et à rompre ces piéges; car la ruse est toujours offensive, et la *finesse* peut ne pas l'être. Un honnête homme peut être *fin*, mais il ne peut être rusé. Cependant il est si facile et si dangereux de passer de l'un à l'autre, que peu d'honnêtes gens se piquent d'être *fins*; le bon homme et le grand homme ont cela de commun, qu'ils ne peuvent se résoudre à l'être.

L'astuce est une *finesse* pratique dans le mal, mais en petit; c'est la *finesse* qui nuit ou qui veut nuire. Dans l'astuce, la *finesse* est jointe à la méchanceté, comme à la fausseté dans la

ruse. Ce mot, qui n'est plus d'usage que dans le familier, a pourtant sa nuance; il mériterait d'être conservé.

La perfidie suppose plus que de la *finesse*; c'est une fausseté noire et profonde, qui emploie des moyens plus puissants, qui meut des ressorts plus cachés que l'astuce et la ruse. Celles-ci, pour être dirigées, n'ont besoin que de la *finesse*, et la *finesse* suffit pour leur échapper; mais pour observer et démasquer la perfidie, il faut la pénétration même. La perfidie est un abus de la confiance, fondée sur des garants inviolables, tels que l'humanité, la bonne foi, la sainteté des lois, la reconnaissance, l'amitié, les droits du sang, etc.; plus ces droits sont sacrés, plus la confiance est tranquille, et plus par conséquent la perfidie est à couvert. On se défie moins d'un concitoyen que d'un étranger, d'un ami que d'un concitoyen, etc.; ainsi par degrés, la perfidie est plus noire, à mesure que la confiance violée était mieux établie.

Je démêle ces synonymes, moins pour prévenir l'abus des termes dans la langue, que pour faire sentir l'abus des idées dans les mœurs; car il n'est pas sans exemple qu'un perfide, qui a surpris ou arraché un secret pour le trahir, s'applaudisse d'avoir été *fin*.

On appelle *finesses* d'une langue ses élégances les plus exquises, ses nuances les plus délicates, les tours, les ellipses, les licences qui lui sont propres, les tons variés dont elle est susceptible, les caractères qu'elle donne à la pensée, par le choix, le mélange, l'assortiment des mots. Pascal, la Bruyère, Racine, la Fontaine, madame de Sévigné, ont connu les *finesses* de notre langue.

On dit dans le même sens les *finesses* du style, du langage d'un écrivain. Les *finesses* du style de la Fontaine se cachent sous l'air du naturel le plus naïf. Les *finesses* du langage de Racine n'ont jamais rien de maniéré ni d'affecté : c'est la grâce unie à la noblesse; c'est la plus élégante facilité; la hardiesse même en est sage; rien n'y décèle l'art, rien n'y marque l'effort.

Dans une phrase particulière, la *finesse* est tantôt celle de la pensée, tantôt celle de l'expression, quelquefois de l'une et de l'autre.

La Bruyère a dit : *L'indulgence pour soi et la dureté pour les autres n'est qu'un seul et même vice.* Il a dit : *Une femme oublie d'un homme qu'elle a aimé jusqu'aux faveurs qu'il en a reçues.* Il a dit : *Un homme est plus fidèle au secret d'autrui qu'au sien propre : une femme, au contraire, garde mieux son secret que celui d'autrui.* Là, l'expression n'a rien que de simple ; la *finesse* est dans le coup-d'œil. Mais lorsqu'il a dit : *Il n'y a point de vice qui n'ait une fausse ressemblance avec quelque vertu et qui ne s'en aide*, ce dernier trait, jeté légèrement, ajoute la *finesse* de l'expression à la *finesse* de la pensée. Il en est de même de cette différence, si *finement* saisie et si *finement* exprimée : *L'on confie son secret dans l'amitié, mais il échappe dans l'amour.*

Fontenelle disait d'une vieille femme qui avait encore de la grâce et de la sensibilité : *On voit que l'amour a passé par là.* Ce mot simple, *a passé par là*, rend la *finesse* de perception plus piquante en la déguisant ; car le talent d'un esprit *fin* c'est de persuader qu'il ne tend pas à l'être ; et cet artifice est au comble quand la *finesse* a l'air de la naïveté, comme dans la réponse de cette seconde femme à qui son mari faisait sans cesse l'éloge de la première : *Hélas! monsieur, qui la regrette plus que moi?*

César avait rempli le sénat de ses plus indignes créatures. Un protégé de Cicéron lui demanda pour son fils une place de sénateur dans une des villes associées. Il répondit : *A Rome il l'aura quand il vous plaira ; mais à Pompéia cela n'est pas aisé.* Un de ses amis de Laodicée ayant été député à Rome. Je viens, lui dit-il, solliciter la liberté de mon pays. *Fort bien*, répondit Cicéron, *si vous réussissez, nous vous ferons notre ambassadeur.*

Il y a des mots naïfs auxquels, pour être *fins*, il n'a manqué que l'intention. Tel est celui de cette femme à qui l'on demandait des nouvelles de sa petite-fille, qui avait la fièvre : *La pauvre enfant a déraisonné toute la nuit comme une grande personne.* Tel est celui de ce mourant à qui son confesseur, jésuite, criait : « Mon frère, en arrivant en paradis, vous direz à saint Ignace que son ordre prospère : » *Si je l'y trouve, je le lui dirai.*

La *finesse* doit se trahir et se laisser apercevoir sous l'air de la simplicité, comme dans ce mot de Piron à un évêque qui lui demandait s'il avait lu son mandement. *Non, monseigneur; et vous? Et fugit,* comme Galatée, *et se cupit ante videri.*

Souvent elle consiste à se ménager le faux-fuyant d'une équivoque, dont l'un des deux sens est malin, et l'autre simple et innocent. Une femme de qualité en passant à Bordeaux y trouva les femmes de robe un peu trop fières : « Monsieur, dit-elle au président de G..., vos femmes font les duchesses. » *Madame,* lui répondit le président, *elles ne sont pas assez impertinentes pour cela.*

La malice et l'adulation se donnent également l'air de simplicité, pour reprendre ou flatter avec plus de *finesse*. Une de nos dames voyant à un Anglais des manchettes de point en été, lui en demanda la raison : *C'est, madame,* lui dit l'Anglais, *que je suis un peu enrhumé.* Louis XIV faisant observer sur la carte à l'un de ses courtisans quel petit espace la France occupait dans le monde : *J'raiment, sire,* lui dit le courtisan, *tant vaut l'homme, tant vaut sa terre.*

C'est cette application détournée et ingénieuse des proverbes et des expressions populaires qui fait la *finesse* de tant de bons mots.

Fontenelle employait fréquemment ce tour plaisant et fin. Mais ce qu'il appelait *finesse* par excellence, c'est une espèce d'obliquité dans l'expression, qui donne à la pensée un air de fausseté, lorsqu'on dit autre chose que ce qu'on fait entendre, et, s'il m'est permis d'employer cette image, lorsque, sans regarder la vérité en face, on l'indique du coin de l'œil. C'est ainsi que dans une société bruyante, il dit un jour : *Messieurs, si vous voulez m'en croire, nous ferons une loi par laquelle il sera défendu de parler plus de quatre à la fois.*

Cette tournure d'expression est, en effet, très-*fine* lorsqu'elle est employée avec esprit. Les Lacédémoniens s'en servirent dans leur édit pour l'apothéose d'Alexandre : *Puisque Alexandre veut être dieu, qu'il soit dieu.* Un créancier dont le débiteur déniait la dette, et venait en justice de s'en libérer par serment, cria, dans le temps que son homme avait encore la main levée : *N'y a-t-il pas encore ici quelque créancier de monsieur, pendant*

qu'il a la main à la bourse? Une femme à qui un homme faisait froidement une déclaration d'amour très-passionnée dans les termes, et qu'il semblait réciter par cœur, lui demanda tranquillement : *Qui est-ce qui disait cela?*

La reine Élisabeth demandait à Cécill : « Que s'est-il passé au conseil ? » *Quatre heures, madame*, répondit le ministre. Dans *le Diable boiteux*, Asmodée montre un honnête ecclésiastique qui a eu quatre procès, pour dépôts à lui confiés, *et qui les a gagnés tous quatre.* Je n'ai pas besoin d'observer que si les Lacédémoniens avaient dit, *Puisque Alexandre veut passer pour un dieu ;* si le créancier avait dit, *Pendant qu'il a la main levée;* si la femme avait dit, *Où avez-vous appris cela?* si l'Anglais avait dit, *Quatre heures à ne rien faire;* si le diable boiteux avait dit, *Que le dépositaire avait perdu les procès*, il n'y avait plus de *finesse.*

Mais lorsque la contre-vérité est grossière, ou que la plaisanterie est déplacée et froide, comme dans ce qu'on appelle aujourd'hui *persiflage*, c'est un tour d'adresse manqué, c'est de l'ironie sans *finesse ;* et l'on a eu raison de dire que le persiflage était l'esprit des sots.

La sorte de *finesse* dont il me semble qu'on doit faire le plus de cas est celle qui n'exige dans l'expression que la vivacité du trait, la légèreté de la touche, et qui consiste essentiellement dans la sagacité de la perception, dans la subtilité et la justesse de la pensée. Une femme demandait au P. Bourdaloue si c'était un mal d'aller au spectacle : *C'est à vous, madame, à me le dire,* lui répondit le directeur. Voilà de la *finesse* sans artifice.

Elle tient quelquefois au tour de l'expression, et consiste à ne dire qu'à demi-mot et comme incidemment ce qu'on veut faire entendre. Des jeunes gens à table avaient dit du mal de Pyrrhus, et on le lui avait rapporté. Il leur demanda s'il était vrai. *Oui, seigneur,* lui répondit l'un d'eux, *et nous en aurions bien dit davantage si le vin ne nous eût manqué.* Il ne pouvait plus adroitement prendre l'ivresse pour excuse. Le mot de Saint-Aulaire au lit de la mort à son curé : *Monsieur, ne vous suis-je plus bon à rien ?* a ce tour fin et piquant dont je parle.

Mais je n'ai donné jusqu'ici des exemples de *finesse* que dans

les mots. Je finis par en donner un de la *finesse* dans le style, et je vais le prendre au hasard de la Bruyère, qui en est rempli.

« Glycère n'aime pas les femmes; elle hait leur commerce et leurs visites, se fait celer pour elles, et souvent pour ses amis, dont le nombre est petit, à qui elle est sévère, qu'elle resserre dans leur ordre, sans leur permettre rien de ce qui passe l'amitié; elle est distraite avec eux, leur répond par des monosyllables, et semble chercher à s'en défaire; elle est solitaire et farouche dans sa maison; sa porte est mieux gardée et sa chambre plus inaccessible que celles de Monthoron et d'Hémery. Une seule, Coryné, y est attendue, y est reçue, et à toutes les heures. On l'embrasse à plusieurs reprises; on croit l'aimer, on lui parle à l'oreille dans un cabinet où elles sont seules. On voit quelquefois Glycère à la porte de Canidie, qui a de si beaux secrets, qui promet aux jeunes femmes de secondes noces, qui en dit le temps et les circonstances. Elle paraît ordinairement avec une coiffure plate, et négligée, en simple déshabillé, sans corps, et avec des mules; elle est belle en cet équipage, et il ne lui manque que de la fraîcheur. On remarque néanmoins sur elle une riche attache, qu'elle dérobe avec soin aux yeux de son mari : elle le flatte, elle le caresse, elle invente tous les jours pour lui de nouveaux noms; elle n'a pas d'autre lit que celui de ce cher époux, et elle ne veut pas découcher. Le matin elle se partage entre sa toilette et quelques billets qu'il faut écrire. Un affranchi vient lui parler en secret : c'est Parmenon, qui est le favori, qu'elle soutient contre l'antipathie du maître et la jalousie des domestiques. Qui à la vérité sait mieux connaître des intentions, et rapporter mieux une réponse que Parmenon? qui parle moins de ce qu'il faut taire? qui sait ouvrir une porte secrète avec moins de bruit? qui conduit plus adroitement par le petit escalier? qui fait mieux sortir par où l'on est entré? » Ce que je retranche de ce caractère me paraît trop marqué, et en altère la *finesse*.

Lorsqu'elle est employée à exprimer un sentiment elle s'appelle *délicatesse*. Tel est ce mot de madame de Sévigné à sa fille : *J'ai mal à votre poitrine;* expression de génie, si l'on peut appeler ainsi ce que le cœur a inventé. Cette expression

n'en rappelle une plus naturelle encore et plus touchante. Un paysan, après avoir donné tout son bien à ses quatre enfants qu'il avait établis, allait vivre chez eux successivement les quatre saisons de l'année : « Et vous traitent-ils bien? lui demanda quelqu'un. » *Ils me traitent*, répondit le bon homme, *comme si j'étais leur enfant*. Y a-t-il rien de plus délicat et de plus sensible que ce mot-là dans la bouche d'un père?

G.

GÉNIE. On demande en quoi le *génie* diffère du talent : le voici, ce me semble. Le talent est une disposition particulière et habituelle à réussir dans une chose : à l'égard des lettres, il consiste dans l'aptitude à donner aux sujets que l'on traite, et aux idées qu'on exprime, une forme que l'art approuve et dont le goût soit satisfait; l'ordre, la clarté, l'élégance, la facilité, le naturel, la correction, la grâce même, sont le partage du talent. Le *génie* est une sorte d'inspiration fréquente, mais passagère; et son attribut est le don de créer. Il s'ensuit que l'homme de *génie* s'élève et s'abaisse tour à tour, selon que l'inspiration l'anime ou l'abandonne. Il est souvent inculte, parce qu'il ne se donne pas le temps de perfectionner; il est grand dans les grandes choses, parce qu'elles sont propres à réveiller cet instinct sublime, et à le mettre en activité; il est négligé dans les choses communes, parce qu'elles sont au-dessous de lui, et n'ont pas de quoi l'émouvoir. Si cependant il s'en occupe avec une attention forte, il les rend nouvelles et fécondes, parce que cette attention qui couve les idées, les pénètre, si j'ose le dire, d'une chaleur qui les vivifie et les fait germer, comme le soleil fait germer l'or dans les veines du rocher.

Ce qu'il y aurait de plus rare et de plus étonnant dans la nature, ce serait un homme que son *génie* n'abandonnerait jamais; et celui de tous les écrivains qui approche le plus de ce prodige, c'est Homère dans l'*Iliade*.

Si l'on demande à présent quelle est la différence de la création du *génie* et de la production du talent; l'homme éclairé, sensible, versé dans l'étude de l'art, n'a pas besoin qu'on le lui dise; et le grand nombre même des hommes cultivés est en état de le sentir. La production du talent consiste à donner la forme; et la création du *génie*, à donner l'être; le mérite de l'une est dans l'industrie; le mérite de l'autre est dans l'invention; le talent veut être apprécié par les détails; le *génie* nous frappe en masse. Pour admirer le cinquième livre de l'*Énéide*,

il faut le lire; pour admirer le second et le quatrième, il suffit de s'en souvenir, même confusément. L'homme de talent pense et dit les choses qu'une foule d'hommes aurait pensées et dites; mais il les présente avec plus d'avantage, il les choisit avec plus de goût, il les dispose avec plus d'art, il les exprime avec plus de finesse ou de grâce : l'homme de *génie*, au contraire, a une façon de voir, de sentir, de penser, qui lui est propre. Si c'est un plan qu'il a conçu, l'ordonnance en est surprenante et ne ressemble à rien de ce qu'on a fait avant lui. S'il dessine des caractères, leur singularité frappante, leur étonnante nouveauté, la force avec laquelle il en exprime tous les traits, la rapidité et la hardiesse dont il en trace les contours, l'ensemble et l'accord qui se rencontrent dans ses conceptions soudaines, font dire qu'il a créé des hommes; et s'il les groupe, leurs contrastes, leurs rapports, leur action, leur réaction mutuelle, sont encore, par leur vérité rare, une sorte de création; dans les détails, il semble dérober à la nature des secrets qu'elle n'a révélés qu'à lui; il pénètre plus avant dans notre cœur que nous n'y pénétrions nous-mêmes avant qu'il nous eût éclairés; il nous fait découvrir, en nous et hors de nous, comme de nouveaux phénomènes. S'il veut agir sur la pensée et subjuguer l'entendement, il donne à ses raisons un poids, une force d'impulsion, à laquelle rien ne résiste. S'il veut agir sur l'âme, il l'attaque, il l'ébranle, il l'agite en tous sens avec tant de vigueur et de violence, il la tourmente si impérieusement, soit du frein, soit de l'aiguillon, qu'il vient à bout de la dompter. S'il peint les passions, il donne à leurs ressorts une force qui nous étonne, à leurs mouvements des retours dont le naturel nous confond, dans le moment où nous croyons leur force et leur véhémence épuisée, son souffle y ajoute des degrés de chaleur dont le cœur humain est surpris d'être susceptible; c'est la colère, la vengeance, l'ambition, l'amour, la douleur exaltée à son plus haut point, mais jamais au delà; tout est vrai dans cette peinture, quoique tout y soit surprenant. S'il décrit les objets sensibles, il y fait remarquer des traits frappants qui jusqu'à lui nous avaient échappé, des accidents et des rapports sur lesquels nos regards ont glissé mille fois. Le commun des hommes regarde sans voir; l'homme

de *génie* voit si rapidement, que c'est presque sans regarder. S'il creuse le premier dans une mine, il en épuise les grandes veines, et il ne laisse que des filons. S'il se saisit d'un sujet connu, il le pénètre si profondément, que ce champ, que l'on croyait usé, devient une terre féconde. Il fait sortir un fleuve de la même source d'où le talent ne tirait qu'un ruisseau. S'il s'enfonce dans les possibles, il y découvre des combinaisons à la fois si nouvelles et si vraisemblables, qu'à la surprise qu'elles causent, se mêlent en secret le plaisir de penser qu'on a vu ce qu'il feint, ou du moins qu'on a pu l'imaginer sans peine.

Il y a donc en première classe le *génie* de l'invention, de la composition en grand; c'est ainsi que chez les anciens l'*Iliade*, l'*Œdipe*, les deux *Iphigénies*; et chez nous, *Polyeucte*, *Héraclius*, *Britannicus*, *Mahomet*, *Sémiramis*, le *Tartufe*, *le Misanthrope*, sont des ouvrages de *génie*. Il y a de plus, dans les compositions même que le *génie* n'a pas inventées, des détails qui ne sont qu'à lui; ce sont des caractères créés, comme celui de Didon; des descriptions d'une beauté inouïe, comme celle de l'incendie de Troie; des scènes sublimes dans leur genre, comme la reconnaissance d'Œdipe et de Jocaste dans l'*Œdipe* français; la rencontre de l'avare et de son fils dans Molière, quand l'un va prêter à usure, et que l'autre vient emprunter. Enfin ce sont des traits de lumière et de force qui ressemblent à des inspirations, et qui étonnent l'entendement, pénètrent l'âme, ou subjuguent la volonté. De ces traits, il y en a sans nombre dans les écrits de tous les poëtes et de tous les hommes éloquents; mais dans tout cela le style est pour fort peu de chose, c'est la conception qui nous frappe, c'est la pensée qui nous reste, et dont le souvenir confus est, si je l'ose dire, un long ébranlement d'admiration. On se souvient que dans l'*Iliade* Priam vient se jeter aux pieds d'Achille et baiser la main meurtrière, la main encore fumante du sang de son fils; on se souvient que dans le *Tartufe*, l'hypocrite accusé se jette aux pieds d'Orgon et lui impose encore en s'accusant lui-même; on se souvient de même de tous les grands traits d'éloquence de Démosthène, de Cicéron, de Bossuet; ces peintures, ces mouvements, ces évolutions imprévues, ces ressources inespérées, ces heureuses témérités

qui ressemblent à celle d'un grand capitaine au moment critique d'une bataille, tout cela, dis je, nous est présent; mais les paroles sont oubliées, l'impression profonde qui nous reste est l'impression des choses, et non celle des mots. Voilà le *génie* de la pensée. Presque tous les traits en sont à la fois rares et simples, naturels et inattendus.

Mais il y a aussi l'expression de *genie*, c'est-à-dire l'expression que l'on paraît avoir créée pour rendre avec une force ou une grâce inouïe la pensée ou le sentiment. Et celui qui a lu Tacite, Montaigne, Pascal, Bossuet, la Fontaine, sait, mieux que je ne puis le définir, ce que c'est que cette espèce de création. Ce serait au *génie* à parler de lui-même; mais les faibles traits que je viens d'indiquer suffisent pour le reconnaître et le distinguer du talent.

Du reste, on a vu plus d'un exemple de l'union et de l'accord du talent avec le *génie*. Lorsque cet heureux ensemble se rencontre, il n'y a plus d'inégalités choquantes dans les productions de l'esprit; les intervalles du *génie* sont occupés par le talent; quand l'un s'endort l'autre veille, quand l'un s'est négligé l'autre vient après lui et perfectionne son ouvrage. A peine on s'aperçoit des intermittences du *génie*, parce qu'on est préoccupé par l'illusion que le talent sait faire; car c'est à lui qu'appartiennent l'adresse et la continuelle vigilance à nous faire oublier l'absence du *génie*, en semant de fleurs l'intervalle et le passage d'une beauté à l'autre, en amusant l'esprit et l'imagination par des détails d'agrément et de goût, jusqu'au moment où le *génie* reviendra se saisir du cœur, le tourmenter, le déchirer, ou s'emparer de l'âme, l'émouvoir, l'étonner, la troubler, la confondre, la transporter et l'agrandir. Pour voir ces deux fonctions du *génie* et du talent également remplies on n'a qu'à lire ou Virgile ou Racine; on distinguera aisément le *génie* qui les élève, d'avec le talent qui les soutient et qui ne les quitte jamais.

GRACIEUX. Le sens de ce mot n'est pas toujours absolument analogue à celui de *grâce*. On dit bien : *Un pinceau gracieux, un style gracieux, un tour gracieux* dans l'expression; et cela signifie un pinceau, un style, un tour qui a de la *grâce*. Mais

on dit aussi : *Un objet gracieux* et *des images gracieuses ;* et alors *gracieux* signifie ce qui porte à l'esprit, à l'imagination, à l'âme, des idées, des peintures, des sentiments doux et agréables. Le *gracieux* se compose de l'élégant, du riant et du noble. Un tableau de l'Albane, du Corrége, de Claude Lorrain, est *gracieux ;* un tableau de Téniers, de Rembrandt, de Michel-Ange, ne l'est pas. Une scène du *Pastor-Fido* ou de l'*Aminte* est *gracieuse,* une scène de Molière est plaisante, une scène de Corneille est sublime. On trouve dans l'Arioste, dans le Tasse, dans le Télémaque, des peintures *gracieuses ;* on en voit peu dans Homère, si ce n'est l'*allégorie de la ceinture de Vénus.*

GRAVE. On se méprendrait au sens de ce mot, si l'on croyait que dans notre langue les voyelles *graves* ont un son plus bas que les voyelles claires. Le caractère de nos voyelles *graves* n'est pas l'abaissement, mais le volume, la qualité du son : par exemple, dans *repâsser, détrôner, goûter,* l'*a,* l'*o,* et l'*ou* son plus renflés et plus sourds que dans *placer, raisonner, douter,* mais l'intonnation est la même.

Les sons *graves,* pour la même cause, sont naturellement longs ; mais ce caractère ne les distingue pas des sons clairs, qui peuvent aussi s'allonger, et c'est à quoi l'on s'est mépris : le son *grave* ne peut pas être bref à cause de son renflement ; mais le son clair peut être long. Par exemple, l'*o* de *voler, dérober,* est long, et n'est point *grave ;* et, soit dans la prononciation naturelle, soit dans le chant, rien n'empêche la voix d'appuyer sur l'*a* de *bocage* et sur l'*o* de *couronne.* Le son clair, en se prolongeant, ne devient pas pour cela plus *grave,* parce que l'émission en est toujours égale, et que sa durée n'ajoute rien à son volume naturel. Ainsi en donnant la même durée au son clair et au son *grave,* à l'*a* de *sage,* et à celui d'*âge,* à l'*o* de *couronne,* et à celui de *trône,* à l'*é* de *tête,* et à l'*è* de *musette,* on les distinguera toujours.

H.

HARANGUE HISTORIQUE. Est-il permis à l'historien de céder la parole à ses personnages, ou ne doit-il rapporter qu'indirectement ce qu'ils ont dit, sans les faire parler eux-mêmes?

Cela dépend de l'idée qu'on attache à la sincérité de l'histoire, et de savoir si on exige d'elle la lettre ou l'esprit de la vérité. Si on exige d'elle la lettre, il est certain que presque toutes les *harangues* directes sont interdites à l'histoire; et à l'exception de celles qui ont été réellement prononcées dans les conseils, dans les assemblées, dans les cérémonies publiques, et de quelques mots que les rois ou que les capitaines ont réellement adressés à leur peuple ou à leur armée, et que la tradition a conservés, il est rare que l'historien ait des *harangues* à transcrire.

Celles dont l'histoire ancienne est remplie sont elles-mêmes supposées. Ce n'est pas que l'esprit et le caractère de ceux qui parlent n'y soient fidèlement gardés : dans celles de Thucydide, par exemple, on distingue très-bien le génie des Athéniens et celui des Spartiates; on y reconnaît Périclès, Nicias, Alcibiade, au langage que l'historien leur fait tenir : quant au fond même, il est vraisemblable qu'il en était instruit; mais quant au style, les bons critiques s'aperçoivent qu'il est factice, parce qu'il est toujours le même.

On peut prendre à la lettre les *harangues* de Xénophon, quand c'est lui-même qui parle à ses compagnons et les encourage dans leur retraite; mais lorsqu'il fait prendre la parole à Cambyse, à Cyrus, à Cyaxare, croira-t-on de même qu'il rende fidèlement ce qu'ils ont dit?

Polybe, en faisant parler Scipion et Annibal dans leur entrevue, a-t-il répété leurs discours? Tite-Live les a-t-il transcrits? Et les belles *harangues* qu'il met dans la bouche d'Horace le père, de Valérius Publicola, de Camille, de Manlius, de Fabius, d'Hannon, de Scipion, etc., ne sont-elles pas aussi visiblement artificielles que celles de Marius et de Catilina dans Salluste?

Il est plus vraisemblable que Tacite ait recueilli les propres

discours de Germanicus, de Tibère, de Néron, de Sénèque, de Thraséas, d'Othon, surtout d'Agricola : mais si on y reconnaît leur esprit, on n'y reconnaît pas moins la plume de Tacite. Ainsi, dans toute l'histoire ancienne, à l'exception de quelques mots conservés par tradition, tout paraît composé.

Ceux donc qui veulent que l'histoire soit un exposé littéral de la vérité, et qui lui interdisent tout ornement qui ressemble à de l'artifice, doivent rejeter ses *harangues*.

Mais il y a pour l'historien une autre façon d'être vrai, c'est de garder fidèlement le fond des choses et des faits, et de préférer pour la forme le tour le plus propre à donner au récit de la chaleur et de l'énergie. S'il est donc vrai, par exemple, que dans les assemblées de la Grèce tel fut l'objet des délibérations, des négociations, des *harangues*, tels furent les motifs des résolutions, Thucydide n'a pas été un historien moins fidèle en faisant parler les députés des villes, que s'il avait indirectement résumé ce qu'ils avaient dit.

Il n'est pas vrai que Gracchus et que Marius aient tenu précisément le langage que leur font tenir Tite Live et Salluste; mais il est vrai que tout cela était dans leur âme, et il est plus que vraisemblable qu'ayant de pareils moyens d'émouvoir les esprits et de les soulever, ils étaient trop habiles pour ne pas les faire valoir. S'ils n'ont pas dit les mêmes choses dans les mêmes termes et dans une seule *harangue*, ce sont des propos détachés qu'ils ont tenus et fait répandre, et que l'historien n'a fait que rassembler, pour leur donner en même temps plus de chaleur, de force et de lumière.

De quoi s'agit-il après tout? Il s'agit de paraître, en écrivant l'histoire, un peu plus ou un peu moins artificiellement arrangé; car si l'historien prend ce tour usité : *Gracchus représenta au peuple que sa situation était pire que celle des esclaves, qu'on le frustrait du prix de ses travaux, que le sénat avait tout envahi;— Marius dit à ses concitoyens que si les nobles le méprisaient, ils n'avaient qu'à mépriser aussi leurs propres aïeux, dont la vertu avait fait la noblesse; que, s'ils lui enviaient son élévation, ils n'avaient qu'à lui envier aussi ses travaux, son innocence, les dangers qu'il avait courus, dont sa grandeur*

était le prix : ce récit aura, je l'avoue, l'air plus simple, plus naturel, plus sincère qu'une *harangue ;* mais cela même encore n'est pas la vérité littérale, et chaque article du discours, même indirect, ne sera qu'une conjecture fondée sur les caractères, ou autorisée par les circonstances des choses, des lieux et des temps. Il n'y a donc presque jamais, dans l'une et dans l'autre manière de faire parler ses personnages, qu'une vraisemblance plus ou moins approchante de la réalité.

Ainsi la difficulté se réduit à savoir si l'apparence de la vérité est assez détruite par le discours direct, pour que l'on s'interdise, en écrivant l'histoire, ce moyen d'être dans son récit plus vif, plus véhément, plus clair et plus rapide. Or voici, ce me semble, un milieu à prendre pour éviter les deux excès. Que le discours qui n'est qu'un exposé de faits, une accumulation de motifs raisonnés, sensibles par eux-mêmes, et qui n'avaient besoin pour frapper les esprits d'aucun des mouvements de l'éloquence pathétique, soit rappelé indirectement et en simple récit, sa précision fera sa force. Mais s'agit-il de développer les sentiments d'une âme passionnée, et de faire passer dans d'autres âmes la chaleur de ses mouvements, on peut, je crois, sans balancer, employer la manière directe : la vérité même serait trop affaiblie et perdrait trop de son effet si elle était froidement réduite à la simple narration. Le lecteur s'apercevra bien qu'on aura mis de l'art à la lui présenter ; mais il sentira bien aussi que cet art n'est pas celui qui la déguise, et qu'en la rendant plus sensible il n'a pas voulu l'altérer.

A l'égard des orateurs, le mot *harangue*, en parlant des Grecs, s'emploie également pour tous les genres d'éloquence : éloge, invective, accusation, défense, délibération, plaidoyer, oraison funèbre, tout s'appelle *harangue*. On dit les *harangues* d'Isocrate, de Périclès, de Démosthène, de Démétrius de Phalère, etc. En parlant des Latins, on appelle aussi quelquefois *harangues* les discours oratoires, mais plus communément *oraisons ;* et l'on ne croirait pas s'exprimer assez bien en donnant indifféremment le nom de *harangues* à toutes les oraisons de Cicéron : par exemple, on appellera *plaidoyers* les oraisons pour *Célius*, pour *Muréna* et pour *Milon*, et *harangues* celles pour *Marcellus* ou pour la *loi Manilia*.

Parmi nous le nom de *harangue* est devenu propre au genre d'éloquence le plus frivole et le plus oiseux. La *harangue* n'est plus qu'une formule de compliment, de félicitation, ou de condoléance; qu'un hommage rendu à la majesté ou à la dignité des grandes places.

On fait des *harangues* aux rois, aux princes, aux personnes principales dans les provinces ou dans les villes; mais une singularité de cet usage, c'est que les *harangues* n'ont presque jamais lieu que dans des circonstances où le mérite personnel n'a aucune part à l'événement. Si un gouverneur de province va prendre possession de son gouvernement, on lui fait des *harangues;* s'il vient de commander les armées et de gagner des batailles, on ne le *harangue* point. L'usage semble vouloir que la *harangue* soit une cérémonie gratuite et commandée, et non pas un hommage libre. Il serait pourtant bien à désirer que lorsqu'un roi vient de signaler son règne par quelque grande institution, ou par quelque trait de vertu mémorable, les corps les plus distingués de l'État fussent admis à l'en féliciter. Ce privilége serait alors aussi précieux qu'il est honorable. Les États-Unis de l'Amérique septentrionale en ont joui au retour du vénérable et vertueux Franklin dans sa patrie; il est à souhaiter que cet exemple soit suivi. Un recueil de *harangues* faites ainsi marquerait mieux que des médailles les belles époques d'un règne, et ce serait les matériaux de l'oraison funèbre du souverain qu'elles auraient loué, au lieu que des *harangues* de pure cérémonie il ne résulte presque rien. La seule induction raisonnable qu'on en puisse tirer, c'est que le roi qu'on a loué modérément et délicatement était modeste et ennemi de la flatterie; et que celui auquel on a prodigué l'encens avait beaucoup d'orgueil. Mais il faudrait en avoir à l'excès pour soutenir en face l'embarras et l'ennui d'entendre un long éloge de soi-même. Après le mérite essentiel et rare d'être juste et mesurée dans les louanges qu'elle donne, la qualité la plus indispensable d'une *harangue* est d'être courte.

Un seigneur dont le père s'était signalé à la tête des armées, et qui n'avait pas suivi ses traces, venait d'essuyer, dans son gouvernement, la fastidieuse longueur d'un tas de louanges non méritées. Il ne lui restait plus à entendre que la *harangue* des

capucins. « Mon père, dit-il au gardien, soyez court; je suis fatigué. Monseigneur, lui répondit le capucin, nous ne serons pas long : nous venons seulement souhaiter à votre grandeur autant de gloire dans l'autre vie que feu monsieur le maréchal son père en a obtenu dans celle-ci. »

Les meilleures *harangues* sont celles que le cœur a dictées. C'est à lui seul qu'il est réservé d'être éloquent en peu de mots.

Parmi les anciens il y a peu de *harangues* de simple félicitation; mais l'oraison de Cicéron pour Marcellus en est un modèle inimitable; car en même temps qu'elle est pour César l'éloge le plus magnifique et le plus juste, elle est aussi pour lui la plus adroite, la plus courageuse, la plus importante leçon. *Voyez* DÉMONSTRATIF.

Dans les colléges et les académies on appelle *harangues* de vaines déclamations dont Isocrate le premier a donné le mauvais exemple. Une thèse paradoxale, un sujet vague, frivole et vide, mal aperçu, mal énoncé, a été trop souvent la matière de ces *harangues*. La chose la plus inutile pour l'orateur dans ces discours serait d'avoir raison : c'est de l'esprit qu'on lui demande. Des sophismes bien colorés, des paralogismes hardis et poussés avec véhémence, des antithèses, des hyperboles, des idées fausses, enveloppées dans des phrases harmonieuses, ou revêtues d'images éblouissantes, et çà et là des mouvements factices, de feints élans de sensibilité, une chaleur de tête que l'on prend pour celle de l'âme, font passer pour de l'éloquence cet art, qui n'en est que le singe, et qui consiste à donner au mensonge le masque de la vérité.

L'Académie française a pris un parti sage en proposant pour le prix d'éloquence des éloges d'hommes illustres, et après avoir commencé par ceux que la France a produits, il y a lieu de croire qu'elle continuera par ceux qui ont honoré les autres pays de l'Europe. Les deux Gustave, le prince Eugène, Bacon, Locke, Leibnitz, les deux Nassau, libérateurs de la Hollande, le fameux duc de Lorraine Léopold, le czar Pierre sont de tous les pays.

HARMONIE DU STYLE. Elle comprend le choix et le mélange des sons, leurs intonations, leur durée, le discernement et l'emploi du nombre, la texture des périodes, leur coupe, leur enchaînement, enfin toute l'économie du discours, relativement à l'oreille, et l'art de disposer les mots, soit dans la prose, soit dans les vers, de la manière la plus convenable au caractère des idées, des images, des sentiments, que l'on veut exprimer.

Les recherches que je propose sur cette partie mécanique du style, et les essais que l'on fera pour y exercer son oreille et sa plume, doivent être, comme les études du peintre, destinés à ne pas voir le jour. Dès qu'on travaille sérieusement, c'est de la pensée qu'on doit s'occuper, et des moyens de la rendre avec le plus de force, de clarté, de précision, qu'il est possible. *Fiat quasi structura quædam, nec tamen fiat operose : nam esset quum infinitus, tum puerilis labor.* (CIC.)

C'est par l'analyse des éléments physiques d'une langue qu'on peut voir à quel point elle est susceptible d'*harmonie ;* mais ce travail est celui du grammairien. Le devoir du poëte, de l'historien, de l'orateur, est de se livrer aux mouvements de son âme. S'il possède sa langue, s'il a exercé son oreille au sentiment de l'*harmonie*, son style peindra sans qu'il s'en aperçoive; et l'expression y viendra d'elle-même s'accorder avec la pensée.

Une oreille excellente peut suppléer à la réflexion; mais avant la réflexion, personne n'est sûr d'avoir l'oreille délicate et juste. Le détail où je m'engage peut donc avoir son utilité.

Duæ sunt res quæ permulcent aures, dit Cicéron ; *sonus et numerus.*

On peut considérer dans les voyelles le son pur, l'articulation, l'intonation.

Les voyelles ne sont pas toutes également pleines et brillantes : le son de l'*a* est le plus éclatant de tous, et la voix, comme pour complaire à l'oreille, le choisit naturellement; la preuve en est dans les accents indélibérés d'une voix qui prélude, dans les cris de surprise, de douleur et de joie. Virgile connaissait bien la prédilection de l'oreille pour le son de l'*a*, lorsqu'il l'a répété tant de fois dans ce vers si mélodieux :

Mollia lutcola pingit vaccinia caltha ;

et dans ceux-ci, plus doux encore :

.....Vel mixta rubent ubi lilia multa
Alba rosa, tales virgo dabat ore colores.

Ces vers prouvent que Vossius a tort de reprocher au son de l'*a* de manquer de douceur (*suavitate fere destituitur*) ; mais il a raison quand il ajoute, *magnificentia aures propemodum percellit.*

Le son de l'*o* est plein, mais grave ; pour le rendre plus clair dans le chant, on y mêle du son de l'*a*, comme lorsqu'on veut éclater sur *vole* ; l'*é*, plus faible et moins volumineux, s'éclaircit de même dans l'*é* ouvert, en approchant du son de l'*a* ; l'*i* est plus grêle, plus délicat que l'*é* ; l'*eu* est vague, mais sonore ; l'*ou* est plus grave, mais moins faible que l'*u* ; l'*e* muet ou féminin est à peine un son.

O, *sonum quidem habet vastum et aliqua ratione magnificum ; longe tamen minus quam* A : *nullâ hac aptior littera ad significandum magnorum animalium et ingentium corporum, seu vocem, seu sonum.*

E, *non quidem gravem, sed tamen clarum satis et elegantem habet sonum :* E, *vocalis magis sonora et magnifica quam* O, *minus quam* A ; *quum et sonum habeat obscuriorem, et propemodum in ipsis faucibus sepultum.*

I, *nulla est clarior voce illa : in levibus et argutis usum habet præcipuum.*

Infimum dignitatis gradum tenet U *vocalis.* (ISAAC VOSSIUS.)

Dans les voyelles doubles, le premier son n'étant que passager, l'oreille n'est sensiblement affectée que du son final, sur lequel la voix se déploie.

L'effet de la nasale est de terminer le son fondamental par un son fugitif et harmonique qui résonne dans le nez : ce son fugitif donne plus d'éclat à la voyelle, il la soutient, il l'élève, et caractérise l'*harmonie* bruyante.

Luctantes ventos tempestatesque sonoras. (VIRG.)

J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare. (VOLT.)

On voit dans le premier exemple combien Virgile a déféré au

choix de l'oreille en employant l'épithète *sonoras,* qui n'est point analogue à l'image *imperio premit,* en l'employant, dis-je, préférablement à *rebelles*, *frementes* , *minaces*, que l'image semblait demander. C'est la même raison du volume de l'*o*, qui lui a fait employer tant de fois dans ce vers ,

Vox quoque per lucos vulgo exaudita silentes
Ingens.

L'abbé d'Olivet décide brève la voyelle nasale à la fin des mots, comme dans *turban*, *destin*, *Caton*. Il me semble au contraire que le retentissement de la nasale en doit prolonger le son ; du moins dans la déclamation soutenue, et partout où la voix a besoin d'un appui.

La résonnance de la nasale est interrompue par la succession immédiate d'une voyelle, à moins que l'on n'aspire celle-ci pour laisser retentir celle-là : *tyran-inflexible, destin-ennemi* ; mais cet hiatus que l'on a permis en poésie, est peut-être le plus dur à l'oreille , et celui de tous qu'on doit éviter avec le plus de soin.

Observons cependant que moins la nasale est sonore, plus il est aisé de l'éteindre, et par conséquent moins l'aspiration de la voyelle suivante est dure à l'oreille : aussi se permet-on plus souvent la liaison d'une voyelle avec les nasales *on* et *un* qu'avec les nasales *an* et *en : leçon utile, commun à tous,* sont moins durs que *main habile, océan irrité.* Boileau lui-même a dit :

Le chardon importun hérissa nos guérets.

Racine s'est permis, dans *Andromaque,*

Pourquoi d'*un an entier* l'avons-nous différée ?

C'est une négligence.

Dans les monosyllabes *en* , *on* , *un* , le son de la nasale, pour éviter l'aspiration, se réduit à une voyelle pure, suivie de l'*n* consonne, qui s'en détache pour se lier avec la voyelle suivante : *l'un-et-l'autre*, *l'on-aime* , *en-est-il ?* (Dans ce dernier exemple, l'*e* qui précède l'*n* a pris le son de l'*a* bref.) Toutefois, il est mieux de conserver à la nasale la liberté de retentir, en ne la plaçant devant une voyelle que dans les repos et les sens suspendus.

Il n'y a que la Motte qui n'ait pas senti la dureté de ce vers :

Et le mien incertain encore.

C'est peu de consulter, pour le choix, la beauté des sons en eux-mêmes, il faut encore y observer un mélange, une variété qui nous flatte. La monotonie est fatigante, même dans les passages, à plus forte raison dans les repos. Ce n'est pas que le même son répété ne plaise quelquefois. Quelle douceur, quelle grâce, dit Cicéron, ne sent-on pas dans ces composés, *insipientem*, *iniquum*, *tricipitem !* au lieu qu'il trouve de la rudesse dans *insapientem*, *inæquum*, *tricapitem :* mais cette exception ne détruit pas la règle qui oblige à varier les sons.

Dans nos vers on a fait une loi d'éviter la consonnance de deux hémistiches ; la même règle doit s'observer dans les repos des périodes : plus ces repos sont variés, plus la prose est harmonieuse. Il y a une espèce de consonnance symétrique dont les Latins faisaient une grâce de style *similiter cadens*, *similiter desinens :* cette symétrie peut avoir lieu quelquefois dans la prose française, mais l'affectation en serait puérile.

Il y a dans la prose, comme dans les vers, des mesures qu'on appelle *nombres*, composées de deux ou trois sons ; il faut éviter que les nombres voisins l'un de l'autre s'appuient sur les mêmes finales, comme dans ce vers de Boileau :

Du destin des Latins prononcer les oracles.

Les consonnes ne sont pas des sons, mais des articulations de sons.

La parole a des doux et des forts, des sons piqués, des sons appuyés, des sons flûtés, comme la musique ; il n'est donc point de consonne qui, mise à sa place, ne contribue à l'*harmonie* du discours ; mais la dureté blesse partout l'oreille. Or, la dureté consiste, non pas dans la rudesse ou l'âpreté de l'articulation, qui souvent est imitative ;

Tum ferri rigor atque argutæ lamina serræ. (Virg.)

mais dans la difficulté qu'elle oppose à l'organe qui l'exécute. Le sentiment réfléchi de la peine que doit avoir celui qui parle, nous

fatigue nous-mêmes ; et voilà, dans sa cause et dans son effet, ce que nous appelons *dureté de style*.

Ce vers raboteux que Boileau a fait dans le style de Chapelain,

Droite et roide est la côte, et le sentier étroit,

ressemble assez à ce qu'il exprime; mais la prononciation en est un travail, et l'organe y est à la gêne : en pareil cas, c'est par le mouvement qu'il faut peindre, et non par le froissement des syllabes.

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux traînaient un coche.
L'équipage suait, soufflait, etc.

La langue la plus douce serait celle où la syllabe d'usage n'aurait jamais qu'une consonne, comme la syllabe physique, car dans une syllabe composée de plusieurs consonnes qui semblent se presser autour d'une voyelle, *sphynx*, *trop*, *Grecs*, *Cécrops*, la réunion précipitée de toutes ces articulations en un temps syllabique, rend l'action de l'organe pénible et confuse ; et quoique chaque consonne ait naturellement son *e* muet pour voyelle, l'intervalle insensible que laisse entre elles ce faible son, ne suffit pas pour les articuler distinctement l'une après l'autre. Cependant ce n'est pas assez qu'une langue soit douce, elle doit avoir de quoi marquer le caractère de chaque idée ; et cela dépend surtout des articulations molles ou fermes, rudes ou liantes, qu'elle nous présente au besoin. Par exemple, la réunion de deux consonnes en une syllabe lui donne quelquefois plus de vigueur et d'énergie, comme de l'*f* et de l'*r dans frémir*, *frissonner*, *frapper*; *frendere*, *frangere*, *fragor*; et du *t* avec l'*r*, comme dans ces vers du *Tasse* tant de fois cités,

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba.
Treman le spaziose atre caverne.

et comme dans ce vers de Virgile, que le Tasse admirait lui-même :

Convulsum remis, rostris stridentibus æquor.

Ce n'est point là de la dureté, mais de cette âpreté que le même poëte estimait dans le Dante : *Questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande.*

Ce n'est jamais, comme je l'ai dit, que le travail des organes de la parole qui gêne et fatigue l'oreille ; et c'est dans les mouvements combinés de ces organes que se trouve la raison physique de l'espèce de sympathie ou d'antipathie que l'on remarque entre les syllabes. *Voyez* ARTICULATION.

Si l'oreille est offensée de la consonnance des voyelles, par la même raison elle doit l'être du retour subit et répété de la même articulation. Les Latins avaient préféré pour cette raison *meridiem* à *medidiem*. Qu'en français l'on traduisît ainsi le début des paradoxes de Cicéron : « Brutus, j'ai souvent remarqué que quand Caton, ton oncle, opinait dans le sénat, » cela serait choquant et risible. La fréquente répétition de l'*r* et de l'*s* est dure à l'oreille, surtout dans des syllabes compliquées, où l'*s* siffle, où l'*r* frémit à la suite d'une autre consonne. La Motte a corrigé, dans une de ses odes, *censeur sage et sincère*. Il aurait bien dû corriger aussi :

Avide des affronts d'autrui....
Travail toujours trop peu vanté....
Les rois qu'après leur mort on loue....
L'homme contre son propre vice....
Ton amour-propre trop crédule....

et une infinité de vers aussi durs, sur lesquels il avait le malheureux talent de se faire illusion.

Le *s*, qui blessait l'oreille de Pindare, adouci dans notre langue, a quelquefois beaucoup de grâce ; mais dans une foule d'écrits modernes on l'a ridiculement affecté.

Les Latins retranchaient l'*x* des mots composés où il devait être selon l'étymologie, et nous avons suivi cet exemple.

La répétition des dentales mouillées *che* et *ge* est désagréable à l'oreille.

Mais écoutons ; ce berger joue
Les plus amoureuses chansons. (LA MOTTE.)

Les consonnes les plus favorables à l'*harmonie* sont celles

qui détachent le plus distinctement les sons, et que l'organe exécute avec le plus d'aisance et de volubilité : telles sont les articulations simples de la langue avec le palais, de la langue avec les dents, de la lèvre inférieure avec les dents, et des deux lèvres ensemble.

L'*l*, la plus douce des articulations, semble communiquer sa mollesse aux syllabes dures qu'elle sépare. M. de Fénelon en a fait un usage merveilleux dans son style. « On fit couler, dit Télémaque, des flots d'huile douce et luisante sur tous les membres de mon corps. » L'*l*, s'y j'ose le dire, est elle-même comme une huile onctueuse, qui, répandue dans le style, en adoucit le frottement ; et le retour fréquent de l'article *le, la, les,* qu'on reproche à notre langue, est peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie. Voyez quelle douceur l'*l* communique à ce demi-vers de Virgile :

..... quæque lacus late liquidos.

Le gazouillement de l'*l* mouillée peut servir quelquefois à l'*harmonie* imitative ; mais on en doit réserver le fréquent usage pour les peintures qui le demandent. L'articulation mouillée qui termine le mot *règne* serait insoutenable si elle revenait fréquemment.

Le mouillé faible de l'*l*, exprimé par ce caractère *y*, et dont nous avons fait une voyelle, parce qu'il est consonne vocale, est la plus délicate de toutes les articulations : mais cette consonne si douce est trop faible pour soutenir l'*e* muet, comme dans ces mots, *paye, essaye*, au lieu que jointe au son de l'*a*, comme dans *paya, déploya*, ou à telle autre voyelle sonore, comme dans *foyer, citoyen, rayon*, elle est sensible et marque assez le nombre.

Par cette analyse des articulations de la langue, on doit voir quelles sont les liaisons qui flattent ou qui blessent l'oreille.

La prononciation est une suite des mouvements variés que l'organe exécute ; et du passage pénible ou facile de l'un à l'autre dépend le sentiment de dureté ou de douceur dont l'oreille est affectée. *Collabantur verba ut inter se quam aptissime cohæreant extrema cum primis* (Cicéron). Il faut donc examiner

avec soin quelles sont les articulations sympathiques ou antipathiques dans les mots déjà composés, afin d'en rechercher ou d'en éviter la rencontre dans le passage d'un mot à un autre. On sait, par exemple, qu'il est plus facile à l'organe de doubler une consonne en l'appuyant, que de changer d'articulation. Si l'on est libre de choisir, on préférera donc pour initiale d'un mot la finale du mot qui précède : *Les Grecs-sont nos modèles ; le soc-qui fend la terre :*

L'hymen-n'est pas toujours entouré de flambeaux. (RACINE.)
Il avait de plant vif-fermé cette avenue. (LA FONT.)

Si la Fontaine avait mis *bordé* au lieu de *fermé*, l'articulation serait plus pénible. Ainsi Virgile ayant à faire entrer le mont *Tmolus* dans un vers, l'a fait précéder d'un mot qui finit par un *t* :

Nonne vides, croceos ut Tmolus odores. . .

On sait que deux différentes labiales de suite sont pénibles à articuler ; on ne dira donc point, *Alep-fait le commerce, Jacob-vivait, sep-verdoyant.* Il en est ainsi de toutes les articulations fatigantes pour l'organe, et qu'avec la plus légère attention il est facile de reconnaître, en lisant soi-même à haute voix ce que l'on écrit.

L'étude que je propose paraît d'abord puérile : mais on m'avouera que les opérations de la nature ne sont pas moins curieuses dans l'homme que celles de l'industrie dans le flûteur du célèbre *Vaucanson;* et qui de nous a rougi d'aller examiner les ressorts de cette machine?

Au choix, au mélange des sons, au soin de rendre les articulations faciles et de les placer au gré de l'oreille, les anciens joignaient les accents et les nombres.

L'accent prosodique est peu de chose dans les langues modernes (*voyez* ACCENT); mais elles ont leur accent expressif, leur modulation naturelle : par exemple, chaque langue interroge, admire, se plaint, menace, commande, supplie avec des intonations, des inflexions différentes. Une langue qui dans ce sens là n'aurait point d'accent, serait monotone, froide, inani-

mée; et plus l'accent est varié, sensible, mélodieux dans une langue, plus elle est favorable à l'éloquence et à la poésie.

L'accent français est peu marqué dans le langage ordinaire, la politesse en est la cause. Il n'est pas respectueux d'élever le ton, d'animer le langage; et l'accent dans l'usage du monde n'est pas plus permis que le geste: mais, comme le geste, il est admis dans la prononciation oratoire, plus encore dans la déclamation poétique, et de plus en plus, selon le degré de chaleur et de véhémence du style; de manière que dans le pathétique de la tragédie et dans l'enthousiasme de l'ode, il est au plus haut point où le génie de la langue lui permette de s'élever. Mais c'est toujours l'âme elle-même qui imprime ce caractère à l'expression de ses mouvements. De là vient, par exemple, que notre poésie, assez vive dans le drame, est un peu froide dans l'épopée. Elle a une mélodie pour les sentiments, elle n'en a point pour les images; et si mon observation est juste, c'est une nouvelle raison pour nous de rendre l'épopée aussi dramatique qu'il est possible.

L'*harmonie du style* dans notre langue ne dépend pas, autant que dans les langues anciennes, du mélange des sons plus lents ou plus rapides, liés et soutenus par des articulations faciles et distinctes, qui marquent le nombre sans dureté. Mais notre langue même à une oreille délicate offre encore sensiblement cette *harmonie* élémentaire.

Commençons par avoir une idée nette et précise du rhythme, du nombre et du mètre.

Le rhythme est dans la langue ce que dans la musique on appelle *mesure*. Le nombre en est communément le synonyme; mais, pour plus de clarté, on en fait l'espèce du rhythme. Ainsi, par exemple, on dit que le vers ïambique et le vers trochaïque ont le même rhythme, et qu'ils sont composés de nombres différents.

Dans le système prosodique des anciens, la mesure avait plusieurs temps, et la syllabe un temps ou deux, selon qu'elle était brève ou longue. On est convenu de donner à la brève ce caractère ⏑, et à la longue celui-ci –. Ces éléments prosodiques se combinaient diversement, et ces combinaisons faisaient tel ou

tel nombre ; en sorte que les nombres se variaient sans altérer la mesure : la valeur des notes était inégale, la somme des temps ne l'était pas, et chacun des pieds ou nombres du vers était l'équivalent des autres. Ainsi, dans le vers hexamètre le rhythme était constant, et le mouvement varié.

Le mètre était une suite de certains nombres déterminés ; il distinguait les espèces de vers.

La mesure ou rhythme à trois temps n'a que trois combinaisons, et ne produit que trois pieds ou nombres ; le tribrache, ⏑⏑⏑ ; le chorée ou trochée, — ⏑ ; et l'iambe, ⏑ —. La mesure à quatre temps se combine de cinq manières : en dactyle, — ⏑⏑ ; spondée, — — ; anapeste, ⏑⏑ — ; amphibrache, ⏑ — ⏑ ; et dipyrrhiche, ⏑⏑⏑⏑.

Les anciens avaient bien d'autres nombres, dont il serait superflu de parler ici. Or ces nombres, employés dans la prose, lui donnaient une marche grave ou légère, lente ou rapide, au gré de l'oreille ; et sans avoir, comme le vers, un rhythme précis et régulier, elle avait des mouvements analogues à ceux de l'âme.

« La prose, dit Cicéron, n'admet aucun battement de mesure, comme fait la musique ; mais toute son action est réglée par le jugement de l'oreille, qui allonge ou abrége les périodes (il pouvait dire encore, qui les retarde ou les précipite), selon qu'elle y est déterminée par le sentiment du plaisir : c'est là ce qu'on appelle *nombre*. » Or le même nombre tantôt satisfait pleinement l'oreille, tantôt lui laisse désirer un nombre plus ou moins rapide, plus ou moins soutenu : Cicéron en donne des exemples ; et cette diversité dans les sentiments dont l'oreille est affectée a le plus souvent pour principe l'analogie des nombres avec les mouvements de l'âme, et le rapport des sons avec les images qu'ils rappellent à l'esprit.

Il y a donc ici deux sortes de plaisir, comme dans la musique : l'un, s'il est permis de le dire, n'affecte que l'oreille, c'est celui qu'on éprouve à la lecture des vers d'Homère et de Virgile, même sans entendre leur langue : il faut avouer que ce plaisir est faible ; l'autre, est celui de l'expression : il intéresse l'imagination et le sentiment, et il est souvent très-sensible.

Cicéron divise le discours en périodes et en incises; il borne la période à vingt-quatre mesures, et l'incise à deux ou trois. D'abord, sans avoir égard à la valeur des syllabes, il attribue la lenteur aux incises, et la rapidité aux périodes; et en effet, plus les repos sont fréquents, plus le style semble devoir être lent dans sa marche. Mais bientôt il considère la valeur des syllabes dont la mesure est composée, comme faisant l'essence du nombre; et avec raison: car si les repos plus ou moins fréquents donnent au style plus ou moins de lenteur ou de rapidité, la valeur des sons qu'on y emploie ne contribue pas moins à le précipiter ou à le ralentir; et il est évident qu'un même nombre de syllabes arrivera plus vite au repos s'il se précipite en dactyles, que s'il se traînait en graves spondées. On ne doit donc perdre de vue, dans la théorie des nombres, ni la coupe des périodes ni la valeur relative des sons.

Tous les genres de littérature n'exigent pas un style nombreux; mais tous demandent, comme je l'ai dit, un style satisfaisant pour l'oreille.

Quamvis enim suaves gravesque sententiæ, tamen si inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum est judicium superbissimum. (Cic.)

La diction philosophique est affranchie de la servitude des nombres: Cicéron la compare à une vierge modeste et naïve qui néglige de se parer. « Cependant rien de plus *harmonieux*, dit-il, que la prose de Démocrite et de Platon. » C'est un avantage que la raison, la vérité même, ne doit pas dédaigner. Il est incontestable que dans un genre d'écrire où le terme qui rend l'idée avec précision est quelquefois unique, où la vérité n'a qu'un point qui souvent même est indivisible, il n'y a pas à balancer entre l'*harmonie* et le sens; mais il est rare qu'on en soit réduit à sacrifier l'un à l'autre, et celui qui sait manier sa langue trouve bien l'art de les concilier.

Cicéron demande pour le style de l'histoire des périodes nombreuses, semblables, dit-il, à celles d'Isocrate; mais il ajoute que ces nombres fatigueraient bientôt l'oreille s'ils n'étaient pas interrompus par des incises. Ce mélange a de plus l'avantage de donner au récit plus d'aisance et de naturel: or quand on est

obligé, comme l'historien, de dire la vérité et de ne dire que la vérité, l'on doit éviter avec soin tout ce qui ressemble à l'artifice. Quintilien donne pour modèle à l'histoire la douceur du style de Xénophon, « si éloignée, dit-il, de toute affectation, et à laquelle aucune affectation ne pourra jamais atteindre. »

Il en est du style oratoire comme de la narration historique : la prose n'en doit être ni tout à fait dénuée de nombres, ni tout à fait nombreuse ; mais dans les morceaux pathétiques ou de dignité, Cicéron veut qu'on emploie la période. « On sent bien, dit-il en parlant de ses péroraisons, que si je n'y ai pas attrapé le nombre, j'ai fait ce que j'ai pu pour en approcher. » Cependant il conseille à l'orateur d'éviter la gêne : elle éteindrait le feu de son action et la vivacité des sentiments qui doivent l'animer ; elle ôterait au discours ce naturel précieux, cet air de candeur, qui gagne la confiance, et qui seul a droit de persuader.

Quant aux incises, il recommande qu'on les travaille avec soin. « Moins elles ont d'étendue et d'apparence, plus l'*harmonie* s'y doit faire sentir ; c'est même dans ces occasions qu'elle a le plus de force et de charme. » Or il entend par *harmonie* la mesure et le mouvement qui plaisent le plus à l'oreille.

On voit combien ces préceptes sont vagues ; et il faut avouer qu'il est difficile de donner des règles au sentiment. Toutefois, les principes de l'*harmonie* du style doivent être dans la nature ; chaque pensée a son étendue, chaque image son caractère, chaque mouvement de l'âme son degré de force et de rapidité. Tantôt la pensée est comme un arbre touffu dont les branches s'entrelacent ; elle demande le développement de la période ; tantôt les traits de lumière dont l'esprit est frappé sont comme autant d'éclairs qui se succèdent rapidement, l'incise en est l'image naturelle. Le style coupé convient encore mieux aux mouvements tumultueux de l'âme : c'est le langage du pathétique véhément et passionné ; et quoique le style périodique ait plus d'impulsion à raison de sa masse, le style coupé ne laisse pas d'avoir quelquefois autant et plus de vitesse ; cela dépend des nombres qu'on y emploie.

Il est reconnu que dans toutes les langues le style coupé, le style périodique, sont au choix de l'écrivain, quant aux sus-

pensions et aux repos; mais toutes les langues, et en particulier la nôtre, ont-elles des temps appréciables, des quantités relatives, des nombres enfin déterminés? *Voyez* PROSODIE.

Il est du moins bien décidé qu'elles ont toutes des syllabes plus ou moins susceptibles de lenteur ou de vitesse; et cette variété suffit à l'*harmonie* de la prose.

La gêne de notre syntaxe est effrayante pour qui ne connaît pas encore les souplesses et les ressources de la langue : l'inversion, qui donnait aux anciens l'heureuse liberté de placer les mots dans l'ordre le plus *harmonieux*, nous est presque absolument interdite. Mais cette difficulté même n'a pas rebuté les écrivains doués d'une oreille sensible; et ils ont su trouver, au besoin, des nombres analogues au sentiment, à la pensée, au mouvement de l'âme qu'ils voulaient exprimer.

Il serait peut-être impossible de rendre l'*harmonie* continue dans notre prose : les bons écrivains ne se sont attachés à peindre la pensée que dans les mots dont l'esprit et l'oreille devaient être vivement frappés. C'est aussi à quoi se bornait l'ambition des anciens; et l'on va voir quel effet produisent dans le style des nombres placés à propos.

Fléchier, dans l'oraison funèbre de M. de Turenne, termine ainsi la première période : « Pour louer la vie et pour déplorer la mort dŭ săge ĕt văillānt Machăbēë. » S'il eût dit, *du vaillant et sage Machabée;* s'il eût dit, *pour louer la vie du sage et vaillant Machabée, et pour déplorer sa mort*, la période n'avait plus cette majesté sombre qui en fait le caractère : la cause physique en est dans la succession de l'iambe, de l'anapeste, et du dichorée, qui n'est plus la même dès que les mots sont transposés. On doit sentir en effet que de ces nombres les deux premiers se soutiennent, et que les deux derniers, en s'écoulant, semblent laisser tomber la période avec la négligence et l'abandon de la douleur. « Cet homme, ajoute l'orateur, cet homme que Dieu avait mis autour d'Israël, comme un mur d'airain, où se brisèrent tant de fois toutes les forces de l'Asie..., venait tous les ans, comme les moindres Israélites, réparer, avec ses mains triomphantes, les ruines du sanctuaire. » Il est aisé de voir avec quel soin l'analogie des nombres, relativement aux images, est ob-

servée dans tous ses repos : pour fonder un mur d'airain, il a choisi le grave spondée; et pour réparer les ruines du sanctuaire, quels nombres majestueux il a pris! Si vous voulez en mieux sentir l'effet, substituez à ces mots des synonymes qui n'aient pas la même cadence; supposez *victorieuses* à la place de *triomphantes; temple,* au lieu de *sanctuaire : Il venait tous les ans, comme les moindres Israélites, réparer avec ses mains victorieuses les ruines du temple :* vous ne retrouverez plus cette *harmonie* qui vous a frappé. « Ce vaillant homme, repoussant enfin avec un courage invincible les ennemis, qu'il avait réduits à une fuite honteuse, reçut le coup mortel, et demeura comme enseveli dans son triomphe. » Que ce soit par sentiment ou par choix que l'orateur a peint cette mort imprévue par deux ïambes et un spondée, rĕçŭt lĕ coŭp mŏrtĕl, et qu'il a opposé la rapidité de cette chute, cŏmme ēnsĕvĕlī, à la lenteur de cette image, dăns sŏn trĭŏmphĕ, où deux nasales sourdes retentissent lugubrement, il n'est pas possible d'y méconnaître l'analogie des nombres avec les l'idées. Elle n'est pas moins sensible dans la peinture suivante : « Au premier bruit de ce funeste accident, toutes les villes de la Judée furent émues, des ruisseaux de larmes coulèrent de tous les yeux des habitants; ils furent quelque temps saisis, muets, immobiles: un effort de douleur rompant enfin ce long et morne silence, d'une voix entrecoupée de sanglots, que formaient dans leurs cœurs la tristesse, la piété, la crainte, ils s'écrièrent : *Comment est mort cet homme puissant qui sauvait le peuple d'Israël?* A ces cris, Jérusalem redoubla ses pleurs, les voûtes du temple s'ébranlèrent, le Jourdain se troubla, et tous ses rivages retentirent du son de ces lugubres paroles : *Comment est mort cet homme puissant,* etc. » Avec quel soin l'orateur a coupé, comme par des soupirs, ces mots, *saisis, muets, immobiles!* Comme les deux dactyles renversés expriment bien l'impétuosité de la douleur, et les deux spondées qui les suivent, l'effort qu'elle fait pour éclater! Comme la lenteur et la résonnance de sons rendent bien l'image de *ce long et morne silence!* Comme le dipyrrhiche et le dactyle, suivis d'un spondée, peignent vivement les pleurs de Jérusalem! Comme le mouvement renversé de l'ïambe et du chorée dans s'ébranle-

rent, est analogue à l'action qu'il exprime! Combien plus frappante encore est l'*harmonie* imitative dans ces mots : *Le Jourdain se troubla, et ses rivages retentirent du son de ces lugubres paroles!*

Bossuet n'a pas donné une attention aussi sérieuse au choix des nombres : son *harmonie* est plutôt dans la coupe des périodes, brisées ou suspendues à propos, que dans la lenteur ou la rapidité des syllabes; mais ce qu'il n'a presque jamais négligé dans les peintures majestueuses, c'est de donner des appuis à la voix sur des syllabes sonores et sur des nombres imposants.

« Celui qui règne dans les cieux, de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté, l'indépendance, etc. » Qu'il eût placé *l'indépendance* avant *la gloire et la majesté*, que devenait *l'harmonie*? « Il leur apprend, dit-il en parlant des rois, il leur apprend leurs devoirs d'une manière souveraine et digne de lui. » Qu'il eût dit seulement *d'une manière digne de lui*, ou *d'une manière absolue et digne de lui*, l'expression perdait sa gravité : c'est le son déployé sur la pénultième de *souveraine* qui en fait la pompe.

« Si elle eut de la joie de régner sur une grande nation, dit-il de la reine d'Angleterre, c'est parce qu'elle pouvait contenter le désir immense qui sans cesse la sollicitait à faire du bien. » Retranchez l'épithète *immense*, substituez-y celle *d'extrême*, ou telle autre qui n'aura pas cette nasale volumineuse, l'expression ne peindra plus rien.

Examinons du même orateur le tableau qui termine l'oraison funèbre du grand Condé. « Nobles rejetons de tant de rois, lumières de la France, mais aujourd'hui obscurcies et couvertes de votre douleur comme d'un nuage, venez voir le peu qui vous reste d'une si auguste naissance, de tant de grandeur, de tant de gloire. Jetez les yeux de toutes parts. Voilà tout ce qu'a pu faire la magnificence et la piété pour honorer un héros. Des titres, des inscriptions, vaines marques de ce qui n'est plus; des figures qui semblent pleurer autour d'un tombeau, et de fragiles images d'une douleur que le temps emporte avec tout le reste; des colonnes qui semblent vouloir porter jusqu'au ciel le magnifique

témoignage de votre néant. » Quel exemple du style *harmonieux* ! *Obscurcies et couvertes de votre douleur* n'aurait peint qu'à l'imagination; *comme d'un nuage* rend le tableau sensible à l'oreille. Bossuet pouvait dire, *les déplorables restes d'une si auguste naissance;* mais pour exprimer son idée il ne lui fallait pas de grands sons : il a préféré *le peu qui reste*, et a réservé la pompe de l'*harmonie* pour la *naissance*, *la grandeur, et la gloire*, qu'il a fait contraster avec ces faibles sons. La même opposition se fait sentir dans ces mots, *vaines marques de ce qui n'est plus*. Quoi de plus expressif à l'oreille que ces figures qui semblent pleurer autour d'un tombeau ! c'est la lenteur d'une pompe funèbre. Et qu'on ne dise pas que le hasard produit ces effets : on découvre partout, dans les bons écrivains, les traces du sentiment ou de la réflexion : si ce n'est point l'art, c'est le génie; car le génie est l'instinct des grands hommes. Il suffit de lire ces paroles de Fléchier dans la péroraison de Turenne : « Ce grand homme étendu sur ses propres trophées, ce corps pâle et sanglant auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé; » il suffit de les lire à haute voix, pour sentir l'*harmonie* qui résulte de cette longue suite de syllabes tristement sonores, terminée tout à coup par ce dipyrrhiche, qui l'a frappé. Dans le même endroit, au lieu *de la religion et de la patrie* éplorée, que l'on dise, *de la religion et de la patrie en pleurs*, il n'y a plus aucune *harmonie*, et cette différence, si sensible pour l'oreille, dépend d'un dichorée sur lequel tombe la période : effet singulier de ce nombre, dont on peut voir l'influence dans presque tous les exemples qué je viens de citer, et qui, dans notre langue, comme dans celle des Latins, conserve sur l'oreille le même empire qu'il exerçait du temps de Cicéron.

Je n'ai fait sentir que les effets d'une *harmonie* majestueuse et sombre, parce que j'en ai pris les modèles dans des discours où tout respire la douleur. Mais dans les moments tranquilles, dans la peinture des émotions de l'âme, dans les tableaux naïfs et touchants, l'éloquence française a mille exemples du pouvoir et du charme de l'*harmonie*. Lisez ces descriptions si douces que la plume de Fénelon a répandues dans le *Télémaque;* lisez les discours enchanteurs que le touchant Massillon adressait à un jeune

roi ? vous verrez combien la mélodie des paroles ajoute à l'éloquence de la vertu.

Le poëme épique exigerait tous les charmes de l'*harmonie*, mais par malheur nous avons peu de poëmes en prose que l'on puisse citer comme des modèle du style *harmonieux :* il semble que les traducteurs n'aient pas même eu la pensée de substituer à l'*harmonie* des poëtes anciens, les nombres et les mouvements dont notre langue était susceptible : cependant on en trouve plus d'un exemple dans la traduction du *Paradis perdu* et dans celle de l'*Iliade ;* et quoi qu'en disent les partisans trop zélés de nos vers, lorsque dans *Homère* la terre est ébranlée d'un coup du trident de Neptune, l'effroi de Pluton qui *s'élance de son trône* est mieux peint par ces mots de madame Dacier que par l'hémistiche de Boileau, *Pluton sort de son trône.* Et lorsqu'elle dit des enfers ; « Cet affreux séjour, *demeure éternelle des ténèbres et de la mort,* abhorré des hommes et craint même des dieux, » sa prose me semble, même du côté de l'*harmonie,* au-dessus des vers,

....Cet empire odieux
Abhorré des mortels et craint même des dieux,

où l'on ne trouve rien de semblable à ces nombres, *demeure éternelle des ténèbres et de la mort.*

L'auteur du *Télémaque* excelle dans les situations paisibles : sa prose mélodieuse et tendre exprime le caractère de son âme, la douceur et l'égalité; mais dans les moments où l'expression demanderait des mouvements brusques et rapides, son style n'y répond pas assez.

C'est surtout dans le récit que le poëte doit rechercher les nombres : ils ajoutent au coloris des peintures un degré de vérité qui les rend mobiles et vivantes. Par-là les plus petits objets deviennent intéressants : une paille, une feuille qui voltige dans un vers, nous étonne et nous charme l'oreille.

Sæpe levem paleam et frondes volitare caducas.

Mais dans le style passionné, c'est à la coupe des périodes qu'il faut s'attacher ; c'est de là que dépend essentiellement l'imitation des mouvements de l'âme.

Me me, adsum qui feci : in me convertite ferrum,
O Rutuli ! mea fraus omnis : nihil iste nec ausus,
Nec potuit. (VIRGILE.)

L'impatience, la crainte de Nisus pouvait-elle être mieux exprimée? Quoi de plus vif, de plus pressant que cet ordre de Jupiter?

Vade, age, nate, voca zephyros, et labere pennis.

Voyez au contraire dans le monologue d'Armide, l'effet des mouvements interrompus ;

Frappons.... Ciel! qui peut m'arrêter ?
Achevons.... Je frémis. Vengeons-nous.... Je soupire.
Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.
Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!
A ce jeune héros tout cède sur la terre.
Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre?
Il semble être fait pour l'amour.

Dans tout ce que je viens de dire en faveur de notre langue, pour encourager les poëtes à y chercher la double *harmonie* des sons et des mouvements, je n'ai proposé que la simple analogie des nombres avec le caractère de la pensée. La ressemblance réelle et sensible des sons et des mouvements de la langue avec ceux de la nature, cette *harmonie* imitative qu'on appelle *onomatopée*, et dont nous voyons des exemples dans les anciens, n'est presque pas permise à nos poëtes. La raison en est que dans la formation des langues grecque et latine l'oreille avait été consultée, au lieu que les langues modernes ont pris naissance dans des temps de barbarie où l'on parlait pour le besoin et nullement pour le plaisir. En général, plus les peuples ont eu l'oreille sensible et juste, plus le rapport des sons avec les choses a été observé dans l'invention des termes. La dureté de l'organe a produit les langues âpres et rudes ; l'excessive délicatesse a produit les langues faibles, sans énergie, sans couleur.

Or une langue qui n'a que des syllabes âpres et fermes, ou que des syllabes molles et liantes, a le défaut d'un monocorde. C'est de la variété des voyelles et des articulations que dépend la fécondité d'une belle *harmonie*. Dire d'une langue qu'elle est douce ou qu'elle est forte, c'est dire qu'elle n'a qu'un mode; une langue riche les a tous. Mais si les divers caractères de fermeté et de mollesse, de douceur et d'âpreté, de vitesse et de lenteur, y sont répandus au hasard, elle exige de l'écrivain une attention continuelle, et une adresse prodigieuse pour suppléer au peu d'intelligence et de soin qu'on a mis dans la formation de ses éléments; et ce qu'il en coûtait aux Démosthène et aux Platon, avec la plus belle des langues, doit nous consoler de ce qu'il nous en coûte.

Il n'est facile dans aucune langue de concilier l'*harmonie* avec les autres qualités du style; et si l'on veut imaginer une langue qui peigne naturellement, il faut la supposer, non pas formée successivement et au gré du peuple, mais composée ensemble et de concert par un métaphysicien comme Locke, un poëte comme Racine, et un grammairien comme du Marsais. Alors on voit éclore une langue à la fois philosophique et poétique, où l'analogie des termes avec les choses est sensible et constante, non-seulement dans les couleurs primitives, mais dans les nuances les plus délicates; de manière que les synonymes en sont gradués du rapide au lent, du fort au faible, du grave au léger, etc. Au système naturel et fécond de la génération des termes, depuis la racine jusqu'aux derniers rameaux, se joint une richesse prodigieuse de figures et de tours, une variété infinie dans les mouvements, dans les tons, dans le mélange des sons articulés et des quantités prosodiques, par conséquent une extrême facilité à tout exprimer, à tout peindre. Ce grand ouvrage une fois achevé, je suppose que les inventeurs donnassent pour essais quelques morceaux traduits d'Homère, d'Anacréon, de Virgile, de Tibulle, de Milton, de l'Arioste, de Corneille, de la Fontaine : d'abord ce serait autant de griffes qu'on s'amuserait à expliquer à l'aide des livres élémentaires; peu à peu on se familiariserait avec la langue nouvelle, on en sentirait tout le prix : on aurait même, par la simplicité de sa méthode, une extrême

facilité à l'apprendre : et bientôt, pour la première fois, on goûterait le plaisir de parler un langage qui n'aurait eu ni le peuple pour inventeur, ni l'usage pour arbitre, et qui ne se ressentirait ni de l'ignorance de l'un ni des caprices de l'autre. Voilà un beau songe, me dira-t-on, je l'avoue; mais ce songe m'a semblé propre à donner l'idée de ce que j'entends par l'*harmonie* d'une langue, et tout l'art du style *harmonieux* consiste à rapprocher, autant qu'il est possible, de ce modèle imaginaire la langue dans laquelle on écrit.

HIATUS. L'*hiatus* est quelquefois doux et quelquefois dur à l'oreille : les Latins, du temps de Cicéron, l'évitaient, même dans le langage familier : les Grecs n'avaient pas tous le même scrupule; on blâmait Théophraste de l'avoir porté à l'excès. « Si Isocrate, son maître, lui en a donné l'exemple, dit Cicéron, Thucydide n'a pas fait de même; et Platon, écrivain encore plus illustre, a négligé cette délicatesse » (lui dont l'élocution, dit Quintilien, *est d'une beauté divine et comparable à celle d'Homère*). Cependant ce concours de voyelles que Platon s'était permis, non-seulement dans ses écrits philosophiques, mais dans une harangue de la plus sublime beauté, Démosthène l'évitait avec soin : c'était donc une question indécise parmi les anciens, si l'on devait se permettre ou s'interdire l'*hiatus*.

Pour nous, à qui leur manière de prononcer est inconnue, prenons l'oreille pour arbitre.

J'ai dit que l'*hiatus* est quelquefois doux, quelquefois dur; et l'on va s'en apercevoir. Les accents de la voix peuvent être tour à tour détachés ou coulés comme ceux de la flûte, et l'articulation est à l'organe ce que le coup de langue est à l'instrument : or la modulation du style, comme celle du chant, exige tantôt des sons coulés, et tantôt des sons détachés, selon le caractère du sentiment ou de l'image que l'on veut peindre; donc, si la comparaison est juste, non-seulement l'*hiatus* est quelquefois permis, mais il est souvent agréable; c'est au sentiment à le choisir, c'est à l'oreille à marquer sa place. Nous sommes

déjà sûrs qu'elle se plaît à la succession immédiate de certaines voyelles : rien n'est plus doux pour elle que ces mots, *Danaé*, *Laïs*, *Dea*, *Leo*, *Ilia*, *Thoos*, *Leucothoé*, *Phaon*, *Léandre*, *Actéon*, etc. Le même *hiatus* sera donc mélodieux dans la liaison des mots : car il est égal pour l'oreille que les voyelles se succèdent dans un seul mot, ou d'un mot à un autre. Il y avait peut-être chez les anciens une espèce de bâillement dans *hiatus;* mais s'il y en a chez nous, il est insensible, et la succession de deux voyelles ne me semble pas moins continue et facile dans *il y-a*, *il a-été-à*, que dans *Ilia*, *Danaé*, *Méléagre*.

Nous éprouvons cependant qu'il y a des voyelles dont l'assemblage déplaît : *a-u*, *o-i*, *a-an*, *a-en*, *o-un*, sont de ce nombre; et l'on en trouve la cause physique dans le jeu même de l'organe. Mais deux voyelles dont les sons se modifient par des mouvements que l'organe exécute facilement, comme dans *Ilia*, *Clio*, *Danaé*, non-seulement se succèdent sans dureté, mais avec beaucoup de douceur.

L'*hiatus* d'une voyelle avec elle-même est toujours dur à l'oreille; il vaudrait mieux se donner, même en prose, la licence que Racine a prise, quand il a dit, *j'écrivis en Argos*, que de dire, *j'écrivis à Argos*. C'est encore pis quand l'*hialus* est redoublé, comme dans *il alla à Athènes*.

On voit par-là qu'on ne doit ni éviter ni employer indifféremment l'*hiatus* dans la prose. Il était permis anciennement dans les vers; on l'en a banni, par une règle à mon gré trop générale et trop sévère. La Fontaine n'en a tenu compte, et je crois qu'il a eu raison.

Du reste, parmi les poëtes qui observent cette règle en apparence, il n'y en a pas un qui ne la viole en effet, toutes les fois que l'*e* muet final se trouve entre deux voyelles; car cet *e* muet s'élide, et les sons des deux voyelles se succèdent immédiatement.

> Hector tomba sous lui, Troï' expira sous vous....
> Allez donc, et portez cette joi' à mon frère. (RAC.

Il y a peu d'*hiatus* aussi rudes que celui de ces deux vers : la règle qui permet cette élision et qui défend l'*hiatus* est

donc une règle capricieuse, et aussi peu d'accord avec elle-même qu'avec l'oreille, qu'elle prive d'une infinité de douces liaisons.

HISTOIRE. Cicéron l'a définie : *Le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la messagère de l'antiquité*[1]. Ce n'est là que le développement de l'idée que nous avons tous, au moins confusément, de ce grand moyen de lier par le souvenir les générations et les âges. Mais combien cette idée ne devient-elle pas plus sensible à tous les esprits, et de quelle reconnaissance n'est-on pas ému pour les services que les lettres rendent au genre humain, lorsqu'on jette les yeux sur le tableau de son existence?

On voit d'abord le monde entier couvert de ténèbres impénétrables, et les nations répandues sur la surface de la terre, non-seulement inconnues l'une à l'autre, mais inconnues à elles-mêmes, passer sans laisser de vestiges, et se précipiter successivement, d'âge en âge, dans cet immense abîme de l'oubli.

Vient le temps où l'Égypte, la Phénicie, la Chaldée, inventent l'art de conserver de leur existence passée quelques traces de souvenir. Le petit peuple de la Palestine possède aussi, dans les livres saints, les titres de son origine et le récit de ses aventures. Mais ces premières lueurs de l'*histoire* n'éclairent çà et là que quelques points isolés de l'espace. Ce n'est que cinq ou six cents ans après Moïse et Josué, que, dans les poëmes d'Homère, l'*histoire* commence à répandre quelque clarté faible et douteuse, sur la Grèce, sur la Phrygie, et sur les côtes de l'Orient; et cinq siècles s'écouleront encore avant que dans la Grèce même elle brille avec plus d'éclat.

C'est là qu'elle paraît enfin comme un astre dont les rayons s'étendent sur des régions éloignées. C'est par les Grecs que l'Égypte est connue; et en même temps que leurs armées pénètrent dans l'Asie, l'*histoire*, qui les accompagne, révèle au

[1] *Historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magistra vitæ, nuncia vetustatis.* (De Or. l. II.)

monde le secret de l'existence des empires qui du Nil au fond de l'Euxin se sont succédé l'un à l'autre, sans que ni leur splendeur, ni le bruit de leur chute ait encore averti l'Europe de ces grandes révolutions. Mais tandis que les entreprises de Xerxès, la campagne de Xénophon, les guerres d'Alexandre, font connaître la Perse et l'Inde, le vaste continent du Nord reste couvert d'une profonde nuit; et les Bretons, les Germains, les Gaulois, ne savent du passé que ce qui leur en est transmis dans les chansons de leurs poëtes. *Carminibus antiquis*, dit Tacite, *quod unum apud illos memoriæ et annalium genus est.* (De Morib. Germ.)

Les lettres passent en Italie. Les conquérants du monde apprennent à dépeindre les usages, les mœurs, la discipline, le génie des nations; et non-seulement l'Italie, le siége de leur domination, devient illustre dans leurs annales, mais tout ce qui leur est soumis a du moins le triste avantage de participer à leur célébrité. Ils ravagent et ils décrivent; et à mesure que les Scipions renversent Numance et Carthage, que Marius bat les Numides, que Lucullus et Pompée étendent les conquêtes des Romains en Asie, que César subjugue les Gaules, que les armées d'Auguste réduisent le Dace et le Parthe, et soumettent la Germanie, que celles de Titus, sous la conduite d'Agricola, vont forcer les Bretons dans leurs derniers asiles, l'*histoire*, qui semble marcher à la suite des armées, éclaire les champs de bataille, et, parmi les ravages et les débris, observe les mœurs des nations vaincues, et ramasse les monuments qui attestent leur antiquité.

Lorsqu'à son tour Rome succombe et qu'elle est la proie des barbares, l'*histoire* éprouve une longue éclipse; et les ténèbres de l'ignorance, où tout le globe est replongé, semblent avoir éteint tous les rayons de sa lumière. Mais à la renaissance des lettres, on retrouve sous les ruines du bas empire les étincelles du feu sacré: les Grecs ont conservé le souvenir des révolutions dont l'Orient a été le théâtre; et en même temps tous les peuples du Couchant et du Nord, moins abrutis et plus curieux de savoir ce qu'ils ont été, commencent à se demander à eux-mêmes quelle a été leur origine, par quelles fortunes diverses leurs

aïeux ont passé, et à chercher, dans les archives de leurs pactes et de leurs lois, les traces de leur existence.

Dès lors on voit le flambeau de l'*histoire* éclairer tout notre hémisphère et bientôt porter sa lumière sur un hémisphère inconnu. La Chine et l'Inde transmettent à l'Europe les preuves de cette antiquité attestée dans leurs annales, et qui se perd dans la nuit des temps.

Ainsi, la guerre et le commerce, les conquêtes et les voyages, l'ambition et l'avarice, ont successivement étendu sur le globe les découvertes de l'*histoire;* et l'on peut dire que c'est en traits de sang qu'elle a tracé sa mappemonde. Mais oublions ce qu'il en a coûté, et ne songeons qu'à rendre utile et salutaire aux hommes cette expérience héréditaire que le présent dépose et lègue aux siècles à venir.

Dans tous les arts, la première règle est d'en bien connaître l'objet : car si l'intention de l'artiste est une fois bien décidée, et dirigée droit à son but, elle sera son guide dans le choix des moyens et dans l'usage qu'il en doit faire. L'objet immédiat de la poésie est de séduire; celui de l'éloquence est de persuader; celui de la philosophie est de chercher le vérité dans la nature et l'essence des choses; celui de l'*histoire* est de la démêler dans les faits dignes de mémoire, et d'en perpétuer le souvenir en ce qu'il a d'intéressant.

De tous les attributs, le plus essentiel à l'*histoire*, c'est donc la vérité, et la vérité intéressante. Mais la vérité suppose l'instruction, le discernement, la sincérité, l'équité: Or l'instruction est incertaine, le discernement difficile, la sincérité rare; et ce désintéressement absolu, cette liberté de l'esprit et de l'âme, cette pleine impartialité qui caractérise un témoin fidèle ne se trouve presque jamais. Aussi voit-on l'*histoire* altérer si souvent et si diversement la vérité de ses récits qu'on est tenté de la définir comme on a défini la Renommée,

> La messagère indifférente
> Des vérités et des erreurs.

Des temps reculés et obscurs, elle aura peu de chose à dire si elle veut être digne de foi; mais sa ressource est le silence. Des

temps moins éloignés et plus connus, du présent même, elle a souvent bien de la peine à découvrir, soit dans les faits, soit dans les hommes, la vérité qui l'intéresse; mais sa sauve-garde est le doute. Il est toujours si décent de paraître ignorer ce qu'on ne sait pas!

A l'égard du discernement, il serait injuste d'imputer à l'*histoire* les erreurs où elle est induite par l'imposante gravité des témoignages et des indices: l'on sait bien que le plus souvent, soit dans l'intérieur des conseils, soit dans le tumulte des armes, soit dans le labyrinthe des intrigues de cour, soit au fond de l'âme des hommes, en observant même avec soin les ressorts des événements, elle ne peut guère acquérir une certitude infaillible: si dans le calcul des probabilités, dans l'examen des vraisemblances, elle a choisi du moins le plus croyable des possibles, elle a fait tout ce qu'on peut attendre de la prudence humaine en faveur de la vérité.

Mais il est des erreurs qu'aucune apparence de vérité n'excuse, et que l'*histoire* ne laisse pas de recueillir et de perpétuer. Tite-Live pouvait avoir à respecter l'opinion publique sur les augures et les présages, et sur quelques vieux contes qu'elle avait consacrés, comme le bouclier tombé du ciel; l'aventure de Corvinus, le rasoir de Tarquin, la ceinture de la Vestale; Tacite avait aussi quelque raison de ne pas décrier les miracles de Vespasien et les oracles de Sérapis; mais qui l'obligeait, sous Nerva, de croire au devin de Tibère, et aux leçons qu'il en avait reçues dans l'art de prévoir l'avenir? Qui obligeait Plutarque, sous Trajan, de croire aux songes de Sylla et à l'horoscope de Pyrrhus? qui l'obligeait de croire que les têtes des bœufs que Pyrrhus venait d'immoler, après avoir été coupées, avaient tiré la langue et avaient léché leur propre sang? qui l'obligeait de croire que des corbeaux étaient tombés des nues, par la commotion de l'air, aux acclamations de la Grèce assemblée, dans le moment que Flaminius lui annonça la liberté? qui l'obligeait de croire au courage surnaturel de cet enfant de Sparte qui s'était laissé ronger le ventre par un petit renard, sans le lâcher, ni jeter un seul cri? etc., etc.

Nos bons *historiens* modernes ont eu moins de respect pour

la chronique merveilleuse; et cela vient de ce que les forces de la nature et leurs limites sont mieux connues : cela vient aussi de ce que l'*histoire*, chez les anciens, était en même temps religieuse et politique; au lieu que parmi nous, lors même que des fanatiques ou des fourbes ont prétendu associer les choses saintes et les profanes, impliquer Dieu dans leurs querelles, l'attacher à leurs factions, s'en faire un allié, l'engager dans leurs guerres et chacun sous ses étendards, en un mot, le rendre complice de leurs passions et de leurs crimes, une saine philosophie est parvenue à démêler les intérêts du ciel d'avec ceux de la terre; et l'*histoire* a, pour ainsi dire, justifié la Providence, en réduisant les hommes à n'accuser qu'eux-mêmes des maux qu'ils se sont faits entre eux.

Quant à la vanité des origines fabuleuses, l'*histoire* moderne s'en est guérie; et c'est encore un de ses avantages. Les Italiens n'ont pas eu besoin de se donner des aïeux chimériques pour en avoir d'illustres; les autres peuples s'en sont passés. Il a suffi aux Espagnols et aux Anglais de savoir qu'autrefois la courageuse résistance des Ibères et des Bretons a longtemps fatigué les armées romaines; les Germains se sont contentés des titres d'honneur et de gloire que leur a conservés *Tacite*; les Français n'ont point appelé du témoignage de César : tous ont mis en oubli le merveilleux absurde dont se repaissaient leurs ancêtres; tous ont reconnu qu'ils avaient pris naissance dans le sein de la barbarie, qu'ils n'avaient été qu'un mélange de brigands étrangers et d'indigènes asservis; et tous sont convenus que jusqu'aux temps où la discipline les a rendus réciproquement redoutables, jusqu'au temps où la politique a combiné et divisé leurs forces pour les égaliser et pour les contenir, leurs plus grandes révolutions ont toutes eu la même cause : savoir que, dans les climats les plus rudes la nature, ayant commencé par endurcir les hommes à la fatigue et aux dangers, par les rendre robustes, patients, courageux, elle leur a fait sentir, après, l'avantage d'un ciel plus doux et d'une terre plus fertile, et les y a poussés en foule et par torrents. Ainsi le Nord a toujours pesé et débordé sur le midi; ainsi les Danois, les Saxons, les Normands, les Cimbres, les Goths, les Lombards, les Vandales, ont inondé l'Europe;

ainsi les Scythes ont inondé l'Asie; ainsi les Tartares ont inondé la Chine. Tout s'est réduit de même, dans les temps éloignés, au mécanisme naturel des causes morales et physiques; et il n'y a plus eu de miracles que ceux du génie et de la vertu.

Il est bien vrai que cette partie reculée de notre *histoire* est d'une sécheresse extrême, en comparaison de l'*histoire* fabuleuse des anciens temps; mais ce n'est ni pour les enfants ni pour le peuple qu'elle est écrite; et du moins ce qui nous en reste, on peut le croire sans rougir.

Mais il est pour l'*histoire* un autre genre de superstition, nationale ou personnelle, dont elle n'a jamais assez écarté les illusions. Un *historien*, pour être impartial et juste, devrait n'être, comme on l'a dit, d'aucun pays, d'aucun système politique, d'aucun parti religieux. Celui qui se passionne, ou pour les intérêts de sa secte ou de sa patrie, ou pour la faction qu'il embrasse, ou pour le caractère du personnage qu'il met en scène; celui qui se laisse éblouir par des talents, par des exploits, ou par des qualités brillantes; celui dont l'admiration se range du côté de la bonne fortune et pardonne tout au succès; celui qui dans le faible ne voit que le jouet du fort, et qui dans les événements oublie le juste et l'honnête, pour tout accorder à l'utile; celui enfin qui n'a pas droit d'écrire, comme *Tacite* à la tête de ses annales, *sine ira et studio*, n'est pas digne de la confiance de la postérité; et il en est peu d'assez libres de toute espèce de préventions ou d'affections personnelles, pour se rendre ce témoignage. La politique a ses préjugés, l'esprit de parti son délire; les intérêts de l'ambition, de l'orgueil, de la fausse gloire, la passion de dominer et d'envahir, enfin le zèle du bien public, l'amour de la cité, l'esprit de corps, ont aussi leurs préjugés superstitieux et leurs maximes fanatiques, dont l'*historien* doit être dégagé pour être impartial et juste. Et qui l'est parmi les modernes? Qui le fut parmi les anciens?

Partout l'*histoire* s'est pliée aux mœurs et à l'esprit du temps. Un peuple a-t-il voulu primer dans son pays comme les Athéniens; se rendre uniquement guerrier comme les Spartiates, conquérant comme les Romains, maître de la mer et du commerce comme les Carthaginois, l'*histoire* a trouvé juste et

grand tout ce qu'il a fait pour atteindre au but de son ambition. Le système de son gouvernement, ses lois, sa politique, sa morale même, tout a été soumis à la raison d'État. Les crimes nécessaires ou seulement utiles à sa grandeur, à sa puissance, se sont érigés en vertus. L'*histoire*, ainsi que les nations déprédatrices et conquérantes, semble avoir pris pour règle d'équité le mot de Brennus : *Væ victis.*

A l'égard des modernes, je veux bien m'interdire toute espèce d'application ; mais à parler librement des anciens, voyez, dans l'*histoire romaine*, si jamais le droit de conquête et de rapine est mis en doute; si aux dévastateurs du monde on a reproché d'autre crime que le péculat, c'est-à-dire le brigandage personnel ; et s'il y a rien de plus honorable que le pillage militaire et que les dépouilles des nations portées en triomphe au Capitole, et entassées dans ce gouffre qu'on appelait le trésor de Saturne, pour exprimer sans doute qu'il dévorait tout comme le temps. Voyez, lorsqu'il s'agit des dissensions du sénat et du peuple, voyez, dis-je, de quel côté se rangera l'*historien*. Il avouera les torts des grands, le despotisme et l'arrogance du sénat, ses usures, ses injustices, son avarice insatiable, son luxe, et son faste insolent, l'état de misère et d'oppression où il tenait le peuple, la mauvaise foi des promesses qu'il lui faisait pour le calmer, sa haine et ses ressentiments contre ceux qui le protégeaient; mais il en reviendra toujours à louer, dans ce sénat même, sa constance, sa dignité, sa fermeté inébranlable à maintenir ce qu'il appellera sa grandeur et sa majesté. Les vrais Romains seront pour lui ceux des patriciens qui auront eu le plus éminemment l'esprit du corps, le despotisme aristocratique; et vous le surprendrez sans cesse à regarder comme les défenseurs, les vengeurs de la liberté, et les pères de la patrie, ceux qui en étaient les tyrans.

Dans l'*histoire grecque* on ne trouve pas la même déférence pour l'aristocratie; mais dans les guerres intestines que la misérable vanité de la préséance alluma entre ces républiques, on voit l'*historien* tout occupé de leur conduite militaire, de leurs conférences politiques, de l'éloquence de leurs députés, de l'habileté de leurs capitaines, de leurs combats, de leurs succès di-

vers, oublier la futilité du point d'honneur qui les divise, et y attacher la même importance qu'au péril dont la Grèce a été menacée à l'invasion de Xerxès; sans même trouver insensée une guerre de vingt-huit ans, qui, pour de folles jalousies entre deux villes ambitieuses, vient d'épuiser de sang toutes les veines de la Grèce, et va la livrer à demi vaincue au tyran de la Macédoine, à ce Philippe, qui, mieux qu'homme du monde, savait diviser pour réduire et corrompre pour asservir.

Dès qu'un écrivain s'est frappé d'admiration pour un peuple ou pour un personnage illustre, il n'est rien qu'il ne lui accorde. L'enthousiaste d'Alexandre, Quinte-Curce, ne veut-il pas faire admirer jusqu'à sa continence au milieu de cent femmes qu'il menait avec lui?

Rien de plus conséquent que les lois de Lycurgue, relativement au projet de maintenir son peuple libre. Mais tout ce qui est injuste et louable dans son objet l'est-il dans ses moyens? Et que n'a pas loué l'*histoire* dans les lois de Lycurgue. Plutarque ne vante-t-il pas la pudeur des filles de Sparte, qui dansaient nues devant les hommes? Ne dit-il pas même que Sparte était le trône de la pudeur? N'y trouve-t-il pas l'adultère merveilleusement établi, pour se donner de beaux enfants? Et n'ajoute-t-il pas qu'il était impossible qu'à Sparte il y eût des adultères? Blâme-t-il l'usage inhumain de jeter dans les fondrières les enfants délicats et faibles? N'excuse et n'approuve-t-il pas ce qu'il y a de plus infâme dans les mœurs, en nous disant que, *dans leurs amours, les rivaux ne pensaient qu'à chercher, en commun, les moyens de rendre la personne aimée plus vertueuse et plus aimable?* Et s'il a condamné la perfidie des Spartiates dans le massacre des Ilotes, a-t-il eu le moindre scrupule sur le dur esclavage où ils étaient réduits? En un mot, tout ce que Lycurgue avait institué pour dénaturer l'homme ne lui semble-t-il pas le chef d'œuvre de la sagesse?

Combien de fois n'a-t-on pas répété qu'Alexandre, en portant la guerre dans l'Asie, n'avait fait que venger la Grèce et que la mettre en sûreté? On a pu le dire à l'égard de la Perse; mais l'Inde, qu'avait-elle fait à la Grèce? Mais les Scythes, qu'avaient-ils fait à Alexandre? quel droit ou quel besoin avait-il de

les attaquer? Prétendait-il régner du Nil au Tanaïs, du Tanaïs au Gange? Et n'est-ce pas du moins une ambition insensée, comme une bonne femme le disait à Philippe, que l'ambition d'envahir ce que l'on ne peut gouverner? L'*histoire* reproche à Alexandre le meurtre de son favori; mais lui reproche-t-elle d'avoir versé le sang de tant de nations paisibles, qu'il fit égorger à plaisir, pour se faire louer des sophistes d'Athènes, et faire dire à Lacédémone, *Puisque Alexandre veut être Dieu, qu'il soit Dieu?*

Cependant l'on conçoit comment, dans un homme extraordinaire, le génie des grandes choses, l'audace, la valeur, la constance dans les travaux, en un mot, cette force d'âme qui justifie en quelque sorte l'ambition de dominer, ont pu en imposer à des *historiens* susceptibles d'enthousiasme; et dans Quinte-Curce on pardonne à l'illusion qu'il s'est faite sur son héros : comme elle était sans intérêt, elle est exempte du soupçon de bassesse; il a manqué de philosophie, et non pas de sincérité. Mais qui condamnait Velléius Paterculus à la plus lâche prostitution où puisse être réduit le plus vil des esclaves? C'est lui qui nous a dit, *semper magnæ fortunæ comes est adulatio;* et il semble avoir voulu le prouver par son exemple, en rampant aux pieds de Tibère. Encore Tibère, ce monstrueux Protée, par la diversité de ses mœurs et de sa conduite et par le mélange imposant de quelques grandes qualités parmi des vices détestables, donnait-il prise à la flatterie; mais quel prétexte peut-elle avoir lorsqu'elle veut trouver de l'héroïsme dans un orgueil sans courage, et dans une arrogance oisive et molle, qui ne fait qu'ordonner le crime et le malheur? Jamais un despote indolent, qui du sein de ses voluptés envoie à ses voisins l'effroi, la désolation, le ravage, devrait-il entendre l'*histoire* dire de lui qu'il a dompté des nations, remporté des victoires? La valeur de ses troupes, l'habileté de ses généraux, quelques milliers d'hommes de plus, qui, du côté de l'ennemi, ont péri dans une campagne, quelques champs dévastés et inondés de sang, dont il est resté possesseur jusqu'au premier revers : voilà les titres de sa gloire; et des guerres injustes, qui ont ruiné ses peuples, lui ont obtenu la même place que si, au péril de sa vie et au mépris de son

repos, il avait pris et porté les armes pour le salut de son pays.

Ainsi, sans se croire coupable d'adulation, et seulement séduite et entraînée par l'opinion dominante et par l'ivresse populaire, l'*histoire* n'a presque jamais apprécié ni les faits ni les hommes à leur juste valeur.

Il y a cependant quelque chose de plus vil et de plus lâche que l'adulation dans un écrivain : c'est la calomnie; et les *historiens* animés de l'esprit de parti n'en ont été presque jamais exempts. Soit passion, soit complaisance, loin de se faire un scrupule, une honte de noircir ou la secte ou la faction contraire, ils semblent s'en faire un devoir. Louis XIV avait pu mériter l'aversion des protestants; mais les *historiens* protestants se sont déshonorés en outrageant Louis XIV. Je m'étonne comment des nations généreuses ont applaudi à la bassesse des écrivains qui, pour leur plaire, se sont faits calomniateurs. On pardonne l'injure aux malheureux en qui l'oppression et la souffrance ont exalté les haines et les ressentiments; mais que les oppresseurs eux-mêmes calomnient les opprimés, que le despotisme, indigné d'une résistance légitime, s'en venge en outrageant ceux qu'il n'aura pu asservir, c'est un genre d'indignité que les anciens ne connaissaient pas. Le fanatisme national en est l'excuse dans la populace, rien ne peut l'excuser dans un *historien*. La situation de son âme est le calme et la liberté.

Celui-là seul est donc impartial dont on ne peut deviner, en lisant, quels étaient son pays, sa religion, son état; s'il était Grec ou Romain, ou Samnite, Français, Anglais, ou Américain : s'il était de l'ordre des sénateurs, ou du collége des pontifes, ou de la classe des plébéiens; s'il tenait pour l'oligarchie, ou pour le gouvernement populaire, celui enfin qui, ne laissant voir l'esprit et l'intérêt d'aucun corps ni d'aucune secte, paraît n'avoir d'autre parti que le parti de la vérité.

Mais si on exige de l'*histoire* un désintéressement absolu, une impartialité constante, de quel sentiment sera-t-elle animée? Demanderais-je à l'écrivain une tranquille et froide indifférence entre le crime et la vertu, une insensibilité stupide pour des actions ou des événements qui décident du sort des peuples?

Non, certes, et un *historien* apathique me semble un homme dénaturé; mais l'intérêt dont il doit être ému n'est ni celui de la vanité d'un sénat ou d'un souverain, ni celui des prospérités et de la grandeur d'un empire, ni exclusivement celui de sa patrie : mais celui de l'humanité, de l'innocence, de la faiblesse, de la vertu dans le malheur, de ses semblables, quels qu'ils soient et quelque pays qu'ils habitent, lorsqu'ils souffrent des maux qu'ils n'ont point mérités. Ce n'est pas que je voulusse voir dans l'*historien* les émotions, les passions de l'orateur ou du poëte : tout, dans ses sentiments comme dans son langage, doit être grave et modéré; mais il est une manière d'être affecté qui convient à son caractère, et qui elle-même en constitue la décence et la dignité. Tout lecteur qui n'a point perdu le sentiment de la droiture et de l'équité naturelle ne peut souffrir qu'un *historien* décrive froidement des proscriptions et des massacres; encore moins peut-il le voir, sans indignation, abjurer le nom d'homme pour n'être plus que ce qu'on appelle patriote ou républicain. Il n'est rien qu'on ne doive à son pays, excepté son aveu pour des actions injustes; et s'il est honteux d'y donner son consentement, à plus forte raison l'est-il d'y prostituer des éloges. Le crime national, comme le crime personnel, doit être crime sous la plume comme sous les yeux de l'homme de bien. S'il manque de courage, il peut ne pas écrire; mais s'il écrit, aucun devoir ne peut le forcer à trahir la vérité, la nature et son âme; et ce qui constitue l'intégrité, la sincérité et la dignité de l'*histoire*, contribue aussi naturellement à rendre intéressante la vérité qu'elle transmet.

On peut distinguer dans l'*histoire* un intérêt d'instruction et un intérêt d'affection. Quant à l'instruction, il n'est pas difficile, soit dans les faits soit dans les hommes, de discerner ce que l'*histoire* doit prendre soin de recueillir; il suffit de se demander quels sont parmi les événements et les exemples du passé ceux qui peuvent être pour l'avenir des avis salutaires ou de sages leçons.

Ce qui, d'un siècle à l'autre, peut instruire les hommes, ce sont d'abord les diversités de l'espèce humaine elle-même, si bizarrement variée et dans son naturel et dans les accidents qui

l'ont modifiée : les premières aggrégations ; la condition primitive ; les manières de vivre, les moyens d'exister ; le mélange des colonies avec les peuples aborigènes ; l'organisation de la société ; les différences de génie et de caractère des peuples ; les vices et les avantages des constitutions et des formes que la société s'est données, ses mœurs, ses coutumes, ses lois, les progrès de son industrie et de sa civilisation, les sources plus ou moins fécondes de sa force et de sa richesse ; ce qui a le plus contribué à son accroissement et à sa décadence ; les causes des événements qui ont marqué sa durée et des changements qu'elle a subis ; surtout le caractère, le génie, les talents, les vertus, les vices des hommes qui ont le plus agi et pesé sur ses destinées : tels seront, au premier coup-d'œil, les objets d'une curiosité sérieuse, digne de la postérité.

Les points principaux sur lesquels semble, dans tous les temps, avoir roulé le monde, sont la religion et la politique : ses premiers mobiles furent le besoin, l'inquiétude du malaise, et l'espérance d'un meilleur sort ; les fruits de sa civilisation ont été l'agriculture, le commerce, la police, sa discipline, les mœurs, les lois, les arts, l'abondance, et la sûreté ; les semences de ses discordes, l'ambition, l'avarice, et l'envie ; ses fléaux, la guerre et le luxe, la superstition et le fanatisme, les dissensions domestiques, les jalousies nationales, les rivalités personnelles, les intérêts et l'ascendant de quelques hommes extraordinaires, et la docilité stupide, l'ardeur aveugle de la multitude à servir les passions ou d'un seul, ou d'un petit nombre. C'est donc là bien évidemment ce que le présent et l'avenir ont intérêt de savoir du passé, pour en tirer les fruits d'une expérience anticipée, et se rendre, s'il est possible, meilleurs, plus sages et plus heureux.

Réduite à ces points principaux, l'*histoire* serait dégagée d'une multitude de détails oiseux, stériles et frivoles, que la vanité seule, ou d'une ville, ou d'une province, ou d'un corps, ou d'une famille, rend importants pour elle, et qui pour le reste du monde ne sont dignes que de l'oubli.

Mais il est dans les causes des événements mémorables, un intérêt d'affection qui est comme l'âme de l'*histoire*, et qui

rapproche et réunit tous les lieux, tous les temps, tous les peuples du monde, parce qu'il les met en société de périls et de craintes, et que dans le passé il leur fait voir l'image du présent et de l'avenir. *Posteri, posteri, vestra res agitur*, est la devise de l'*histoire;* c'est par ces relations et par ces ressemblances qu'elle nous rend, comme on l'a dit,

> Contemporains de tous les âges
> Et citoyens de tous les lieux.

Or, si cet intérêt tient essentiellement à la nature et des faits et des hommes, il tient aussi à la manière dont les hommes sont peints et dont les faits sont racontés. Le même événement, retracé par deux écrivains également instruits, mais inégalement doués de sensibilité, de chaleur, d'éloquence, sera stérile et froid sous la plume de l'un, fécond et pathétique sous la plume de l'autre; et c'est ici que se fait sentir la différence que j'ai déja marquée entre un témoin comme Suétone et un témoin comme Tacite. L'*historien*, je le répète, n'est ni poëte ni orateur; son style ne sera donc ni aussi coloré ni aussi véhément que le style oratoire et que le style poétique; ce n'est ni l'imagination ni la passion qui le doit dominer, c'est la vérité simple; mais la vérité simple a sa couleur, comme elle a sa lumière, et sa lumière n'est dénuée ni de force ni de chaleur. L'*historien* est un témoin fidèle, grave, ingénu, mais sensible; et son style n'en est que plus sincère lorsqu'il porte l'impression que les objets ont dû laisser dans son esprit et dans son âme. Or ces impressions se font sentir, ou à chaque trait, comme dans Tacite, ou seulement par des traits échappés, comme dans cet exemple cité par Montesquieu à la louange de Suétone. Suétone, après avoir froidement décrit les atrocités de Néron, change de ton tout à coup, et dit : « L'univers entier ayant souffert ce monstre pendant quatorze ans enfin l'abandonna. » *Tale monstrum per quatuordecim annos perpessus terrarum orbis tandem deseruit.* Ce changement de style, cette découverte soudaine de la manière de penser de l'écrivain, cette façon de rendre en aussi peu de mots une si grande révolution, excite sans

doute dans l'âme, comme l'observe Montesquieu, l'émotion de la surprise.

Mais quelque frappants que soient de pareils traits répandus dans l'*histoire*, ce contraste d'une froideur continue avec un mouvement de sensibilité soudain, rapide et passager, ne paraîtrait pas assez naturel s'il était trop fréquent; et s'il était rare, il ferait peu d'honneur au caractère de l'écrivain qui, de sang-froid, pourrait décrire un long tissu d'atrocités, sans aucun signe d'émotion. J'aime donc mieux la manière ingénue et simple de Tacite, qui, à chaque trait de burin, nous fait sentir ce qu'il a éprouvé lui-même, comme lorsqu'il décrit les commencements insensibles de la domination d'Auguste. *Posito triumviri nomine, consulem se ferens, et ad tuendam plebem tribunitio jure contentum; ubi militem donis, populum annona, cunctos dulcedine otii pellexit, insurgere paulatim, munia senatus, magistratuum, legum, in se trahere, nullo adversante: quum ferocissimi per acies aut proscriptione cecidissent, ceteri nobilium, quanto quis servitio promptior, opibus et honoribus extollerentur, ac novis ex rebus aucti, tuta et præsentia quam vetera et periculosa mallent. Neque provinciæ illum rerum statum abnuebant, suspecto senatus populique imperio, ob certamina potentium, et avaritiam magistratuum, invalido legum auxilio, quæ vi, ambitu, postremo pecunia turbabantur* [1]. Dans ce peu de mots, le caractère d'un oppresseur adroit, d'un peuple avili; d'un sénat corrompu, et l'impression que cet état de Rome fait sur l'âme de l'*historien*,

[1] « Auguste ayant déposé le nom de triumvir, et n'affectant que celui de consul, parut d'abord se contenter de l'autorité de tribun, afin de protéger le peuple; mais dès qu'il eut gagné les soldats par des dons, la multitude par l'abondance, tous par l'attrait d'un doux repos, on le vit s'élever insensiblement, en attirant à lui le pouvoir du sénat, des magistrats, et des lois, sans que personne y mît obstacle. Les plus intraitables avaient péri dans les combats ou dans la foule des proscrits. Le reste des nobles voyait que les richesses et les honneurs se mesuraient à l'empressement que chacun témoignait pour la servitude; et aggrandis par le nouvel état des choses, ils préféraient, à la périlleuse incertitude de leur situation passée, des biens assurés et présents. Ce changement ne déplaisait pas même aux provinces, à qui les dissensions des grands et l'avarice des magistrats avaient rendu suspecte la domination du sénat et du peuple, et qui n'attendaient plus aucun secours des lois, que la force, la brigue et la cupidité, avaient anéanties. »

percent d'autant plus vivement, que l'énergie de l'expression n'en est que la vérité pure.

De même, soit que Tacite nous dévoile les profondes noirceurs de l'âme de Tibère, les turpitudes d'Agrippine, la férocité de Néron; soit qu'il nous représente la stupide insensibilité de Claude; soit qu'il nous décrive la mort philosophique de Sénèque, la mort héroïque de Thraséas, la mort plus philosophique et plus héroïque d'Othon, ou celle de Pétrone, si singulièrement mêlée d'une indolence épicurienne et d'une constance stoïque; le vice, le crime, la vertu, leur mélange, tout dans son style porte le double caractère de l'objet et de l'écrivain. Il semble avoir un fer brûlant pour flétrir le vice et le crime, et les couleurs les plus suaves pour représenter la vertu. Voyez sur un même tableau la peinture de l'âme de Domitien et de celle d'Agricola.

Nero tamen subtraxit oculos, jussitque scelera, non spectavit. Præcipua sub Domitiano miseriarum pars erat videre et aspici: quum suspiria nostra subscriberentur; quum denotandis tot hominum palloribus sufficeret sævus ille vultus, et rubor a quo se contra pudorem muniebat. Tu vero, felix Agricola, non tantum vitæ claritate, sed opportunitate mortis..... Si quis piorum manibus locus; si, ut sapientibus placet, non cum corpore extinguntur magnæ animæ, placide quiescas; nosque, domum tuam, ab infirmo desiderio et muliebribus lamentis ad contemplationem virtutum tuarum voces, quas neque lugeri neque plangi fas est... Id filiæ uxorique præceperim, sic patris, sic mariti memoriam venerari, ut omnia facta dictaque ejus secum revolvant, famamque ac figuram animi magis quam corporis complectantur... Forma mentis æterna; quam tenere et exprimere, non per alienam materiam et artem, sed tuis ipse moribus possis. Quidquid ex Agricola amavimus, quidquid mirati sumus, manet, mansurumque est in animis hominum, in æternitate temporum, in fama rerum [1].

[1] « Néron du moins détournait les yeux. Il ordonnait le crime, il ne le regardait pas. Sous Domitien, un surcroît de supplice pour les mourants était de le voir et d'en être vus. Il tenait registre de nos soupirs; et pour épier et no-

Ce ne fut pas sans de lents progrès que l'*histoire* ancienne parvint à ce degré de perfection inimitable. Les premières annales des Romains n'étaient qu'un registre public, où étaient inscrits, sans aucun art, les événements de l'année. C'est d'après ce modèle qu'écrivirent l'*histoire* Fabius Pictor et Pison [1]. Il en avait été de même parmi les Grecs; et c'était ainsi que Phérécide, Hellanicus, Acusilas avaient écrit. Mais au lieu que dans Rome, jusqu'au temps de Salluste, l'*histoire* fut réduite à cette sécheresse, à cette nudité d'expression, où l'écrivain ne recherchait pour toute gloire que la brièveté et la clarté [2]; dans la Grèce, elle avait de bonne heure formé son génie et son style aux écoles de l'éloquence et à celle de la philosophie : c'était de là qu'était sorti cet Hérodote, dont l'élocution ravissait Cicéron lui-même; ce Thucydide, qui, dans l'art de parler, passa de loin, dit-il, tous ses rivaux; dont le style est si plein de choses, que le nombre des pensées y égale presque le nombre des paroles, et qui réunit tant de précision avec tant de justesse, que l'on ne sait si c'est l'expression qui orne la pensée, ou la pensée l'expression [3]. De la même école sortirent Éphore et Théopompe,

ter tant de malheureux, il suffisait de ce visage atroce, que sa rougeur prémunissait contre celle de la pudeur.

Vous, Agricola, vous avez été heureux et par l'éclat de votre vie, et par une mort qui vous a épargné le spectacle de tant de maux. S'il est un asile pour les mânes; si, comme le disent les sages, les grandes âmes ne sont pas éteintes au même instant que périssent les corps, homme juste, reposez en paix; et nous, votre famille, enseignez-nous à vous regretter sans faiblesse, et à cesser de vaines plaintes, en contemplant ces rares vertus qui nous défendent de vous pleurer. Ce que vous doivent aujourd'hui et votre fille et votre épouse, c'est de conserver si présente et de révérer si tendrement la mémoire d'un père et d'un époux, qu'elles soient sans cesse occupées de ses actions et de ses paroles, c'est d'embrasser plutôt l'image de son âme que celle de son corps. L'âme est douée d'une forme immortelle que nul objet matériel, nul art étranger ne peut rendre; et la vôtre a pu seule se peindre dans vos mœurs. Tout ce que nous avons aimé, tout ce que nous avons admiré dans Agricola, nous reste, et revivra sans cesse dans l'éternité des temps et dans la mémoire des hommes. »

[1] *Hanc similitudinem scribendi multi secuti sunt, qui sine ullis ornamentis, monumenta solum temporum, hominum, locorum, gestarumque rerum reliquerunt.* (Cic. de Or. l. II.)

[2] *Et dum intelligatur quid dicant, unam dicendi laudem putant esse, brevitatem* (De Or. l. II.)

[3] *Qui ita creber rerum frequentia, ut verborum prope numerum sententiarum numero consequatur; ita porro verbis aptus et pressus, ut*

deux hommes de génie, tous deux disciples d'Isocrate. Enfin parut, ajoute Cicéron, le digne élève de Socrate, le prince des historiens, Xénophon [1].

Le premier des Latins qui appliqua l'éloquence à l'*histoire*, ce fut Salluste. Tite-Live l'y déploya, et avec autant de magnificence que Thucydide et Xénophon lui-même, mais, comme eux, avec la réserve convenable au témoin des temps. Dans ses récits comme dans ses harangues il est toujours près des limites qui doivent séparer l'*historien* de l'orateur et du poëte; mais il ne les passe jamais, et pour le charme et la dignité du style de l'*histoire*, pour le degré d'élévation et de couleur qui lui convient, l'ampleur, la pompe et l'harmonie dont il est susceptible, je ne crois pas qu'il y ait de modèle plus accompli que Tite-Live.

Mais ce n'est pas tout, ce n'est pas même assez pour l'*histoire* d'être éloquente : il lui est surtout recommandé d'être philosophique; et pour ce dernier caractère, que j'appellerai sa vertu, rien n'est comparable à Tacite. Plus pressé, plus concis, plus vigoureux que Tite-Live du côté de l'expression, il est aussi, du côté des pensées, plus énergique et plus profond ; et du côté des mœurs, plus grave et plus austère. Qu'un peintre, d'après leur génie, essaye de se figurer et de nous peindre leur image, il va donner à Tite-Live un air calme et majestueux, mais à Tacite un air mélancolique, mêlé de sensibilité, de sévérité, de bonté.

« Qu'on ne compare pas, dit-il, nos annales avec ces anciennes *histoires* de la république romaine. Là, des guerres et des travaux immenses, des rois vaincus et captifs; et au dedans, des dissensions des consuls avec les tribuns, des lois pour le partage des terres, ou pour assurer l'abondance, les débats des grands et du peuple, sont décrits avec liberté. Ici c'est un travail obscur et resserré dans des bornes étroites. » Et cependant c'est cette obscurité d'une paix triste et sombre, intérieurement troublée par la fermentation de tous les vices et de toutes les passions

nescias utrum res oratione, an verba sententiis illustrentur. (De Or. l. II.)

[1] *Deinde etiam a philosophia profectus princeps Xenophon, socraticus ille.*

d'une foule de mauvais princes, environnés d'une cour dépravée; c'est là le grand intérêt de Tacite. Son *histoire* même, où il annonce de si tragiques événements [1], n'est pas aussi attachante que ses annales, par la raison que dans celles-ci ce sont les hommes encore plus que les choses qu'il creuse et qu'il approfondit. Avec quels traits il peint la violence et l'atrocité de ce Métellus, l'accusateur de Thraséas! quel charme il prête à l'éloquence de la fille de Séranus! comme il est toujours l'ami ardent de la vertu, l'ami tendre de l'innocence dans le malheur, et l'ennemi austère et inflexible du crime heureux!

Or c'est ce caractère de moralité répandu dans l'*histoire* et surtout dans les Annales de Tacite, qui en fait le prix inestimable. Nul homme, depuis que l'on a peint le sentiment et la pensée, n'a plus profondément gravé dans ses écrits l'empreinte de son âme. C'est, selon moi, de lui qu'on doit apprendre à quel degré de chaleur et d'intérêt le style de l'*histoire* peut être poussé, sans rien perdre de son impartialité, et sans rien ôter à l'écrivain de son intégrité de juge. Dans ses harangues, nulle emphase; dans ses portraits, nulle manière, dans ses descriptions, nul appareil; dans ses réflexions, même les plus profondes, nulle ostentation de pensée; dans ses expressions les plus hardies et les plus énergiques, nulle contention, nul effort: partout la vérité sans fard, et toujours ce qu'un témoin attentif et sévère, un observateur sérieux et pénétrant a vu de plus caché dans le fond de l'âme des hommes, lorsque les situations et les événements lui en ont révélé le secret. Lisez le règne de Tibère ou celui de Néron; ces deux terribles et longues tragédies, dont Rome est le théâtre, et où Tacite a porté si loin l'art d'émouvoir: l'éloquence

[1] *Opus aggredior opimum casibus, atrox prœliis, discors seditionibus, ipsa etiam pace sævum: quatuor principes ferro interempti, tria bella civilia, plura externa, ac plerumque proxima... Italia novis cladibus, vel post longorum sæculorum seriem repetitis, afflicta: haustæ aut obrutæ urbes, fecundissima Campaniæ ora et urbs incendiis vastata, consumptis antiquissimis delubris, ipso Capitolio manibus civium incenso: pollutæ cærimoniæ: magna adulteria: plenum exiliis mare, infesti cædibus scopuli: atrocius in urbe sævitum: nobilitas, opes, omissi gestique honores pro crimine, et ob virtutes certissimum exilium: nec minus præmia delatorum invisa quam scelera..., odio et terrore corrupti in dominos servi, in patronos liberti, et quibus deserat inimicus per amicos oppressi.* (Hist. 1. I.)

artificielle, le soin d'orner et d'agrandir n'y entre pour rien. Mais en même temps qu'il est impossible d'y apercevoir un trait exagéré ou superflu, il est impossible d'y désirer un trait sensible et intéressant qu'il ait manqué ou qu'il ait affaibli.

Je suis cependant très-éloigné de vouloir que l'*histoire* n'ait qu'un modèle, ou que le même soit toujours préférable ; et je commence par distinguer deux hypothèses qui demandent deux manières très-différentes : l'une, où l'*historien* suppose des lecteurs qui ne savent rien de ce qu'on va leur raconter, et l'autre qui suppose des lecteurs vaguement, confusément instruits des événements qu'on rappelle. A la première doit s'appliquer la méthode que Cicéron nous trace [1] pour l'*histoire* développée ; c'est la manière de Tite-Live ; à la seconde, il convient de serrer le tissu des événements, d'approfondir au lieu d'étendre : c'est la manière de Tacite. Que tous les *historiens* romains eussent péri dans un incendie, et que Tite-Live lui seul eût été conservé, nous aurions su l'*histoire* romaine. Mais qu'un écrivain comme Tacite nous fût resté seul à la place de Tite-Live ; ces faits indiqués d'un seul trait, ces détails si rapidement, si brièvement accumulés, seraient à chaque instant des énigmes inexplicables.

Le style, si je l'ose dire, substantiel et condensé, qui convient à des faits déjà connus, et où la pensée aide à la lettre, n'est donc pas celui qui convient à des récits dont le fond, les détails, les circonstances, tout est nouveau.

Deux autres hypothèses, relatives aux temps, peuvent encore exiger de l'*histoire* plus ou moins de détails ; ce sont les points de perspective que les écrivains se proposent. Plus la postérité pour laquelle on écrit est reculée, plus l'intérêt des détails diminue ; et si à chaque trait l'*historien* se demande, *qu'importe à l'avenir, à un avenir éloigné?* le volume des faits qu'il aura recueillis se réduira souvent à peu de chose. Il n'y a que les

[1] *In rebus magnis memoriaque dignis, consilia primum, deinde acta, postea eventus exspectantur : et de consilio significari quid scriptor probet; et in rebus gestis declarari, non solum quid actum aut dictum sit, sed etiam quo modo; et quum de eventu dicatur, ut causæ explicentur omnes vel casus, vel sapientiæ, vel temeritatis; hominumque ipsorum non solum res gestæ, sed etiam qui fama ac nomine excellant, de cujusque vita atque natura.* (De Or. l. II.)

peuples célèbres et les hommes vraiment illustres dont les particularités domestiques soient intéressantes encore à une certaine distance. Mais ce qui pour une postérité éloignée n'a rien de curieux, le temps auquel on touche, le pays où l'on est peut désirer de le savoir. C'est là, pour le discernement et pour le choix de l'écrivain, l'une des grandes difficultés. Il est presque assuré d'être prolixe à l'égard des siècles à venir s'il accorde au sien les détails qu'il a droit de lui demander; et s'il néglige ces détails il s'expose au reproche de n'avoir pas rempli sa tâche ; car ces détails ne sont pas tous frivoles, et la proximité des temps peut leur donner une influence et des rapports d'utilité qui les rendent indispensables.

L'*historien* qui ne s'occupera que de sa propre gloire évitera aisément cet écueil, en choisissant parmi les siècles écoulés celui qui lui présente le plus de sommités brillantes et d'événements susceptibles d'un intérêt universel. L'histoire des révolutions aura toujours cet avantage. Mais s'il se borne, pour être utile, à raconter fidèlement ce qu'il a vu de près, on doit s'attendre qu'en écrivant l'*histoire* de son siècle, il n'aura ni la précision ni la rapidité d'un écrivain qui, dans l'éloignement, ne cherche que des points éminents à tracer, et que de grands tableaux à peindre.

Enfin, dans l'hypothèse la plus commune, il peut arriver que le nombre des objets importants dont l'*histoire* est chargée; que la difficulté de les lier ensemble, de les distribuer, de les mêler sans les confondre; que la difficulté plus grande encore de donner à chacun toute son étendue, sans ralentir, suspendre, intervertir le cours et l'ordre des événements ; en un mot, que la complication de la machine politique oblige l'*histoire* à la décomposer, à se diviser elle-même en autant de parties qu'elle a d'objets divers; et c'est ce qu'elle a fait souvent. Ainsi la guerre, les finances, le commerce, les arts, les lois, les négociations, ont eu leur *histoire* distincte; et de cette division naît la différence des styles convenables à leur objet.

L'art militaire, la marine, l'économie, le commerce, les lois, ont une langue sévèrement exacte. Celle de la politique est plus affilée et plus subtile : dans les affaires du cabinet elle est vague, mystérieuse et réservée, Montaigne dirait *cautéleuse*. Celle des

intrigues de cour est plus raffinée encore et plus flexible. Mais lorsque dans les factions, les troubles domestiques, les révolutions, les désastres, on a de grands caractères à développer, de grandes passions à faire agir, de grandes scènes à décrire, la langue de l'*histoire* devient presque celle de l'éloquence ou de la poésie. Voyez, dans Tacite, l'incendie de Rome; dans Tite-Live, le combat des Horaces et la conjuration des Gracches; dans Plutarque, le triomphe de Paul-Émile : c'est tour à tour Homère ou Corneille qu'on croit entendre.

Ainsi, lors même que l'écrivain s'impose la tâche pénible d'embrasser d'un coup d'œil tout ce qu'un siècle lui présente d'intéressant pour l'avenir, et qu'il considère le corps politique dont il décrit les révolutions comme une machine dont le mouvement est le résultat d'une foule d'impulsions données par différents ressorts liés et combinés ensemble; alors même non-seulement il n'est pas permis à son style d'être uniforme, mais il a besoin d'être souple et varié plus que jamais. Une négociation, une campagne militaire, une intrigue de cour, une conspiration, un détail important de police ou de discipline, un code de législation, demandent un esprit et une plume différente; et l'*historien* dont le génie aurait cette heureuse facilité à recevoir l'empreinte des objets qui s'offriraient à sa mémoire serait peut-être de tous les écrivains le plus rare et le plus merveilleux dans sa perfection.

Pour en approcher autant qu'il est possible, le vrai moyen, à ce qu'il me semble, est de n'affecter aucun style, de ne jamais se tendre et se roidir, et de livrer son esprit et son âme à l'impression des objets qui doivent successivement agir sur la pensée, modifier le sentiment, et s'approprier l'expression.

Ainsi l'*histoire* diffère d'elle-même par ses tons, ses couleurs, ses caractères différents, selon les objets qu'elle exprime. Quelqu'un a dit que pour l'*historien* le meilleur style était celui qui ressemblait à une eau limpide. Mais s'il n'a point de couleur à soi, il prendra naturellement celle de son sujet, comme le ruisseau prend la teinture du sable qui forme son lit. L'*histoire* politique et morale, la plus féconde en réflexions; l'*histoire* des cours, la plus curieuse dans ses détails; celle des révolutions, la plus dramatique de toutes; l'*histoire* générale, ou celle d'un pays; celle

d'un empire, ou d'un règne ; des annales, ou des mémoires, demandent plus ou moins de développement ou de précision, d'ampleur ou de rapidité, de philosophie ou d'éloquence ; et prescrire à l'*historien* d'avoir toujours un même style, ce serait comme prescrire au peintre de n'avoir jamais qu'un même pinceau.

Je n'ajouterai plus qu'une observation, qui intéresse les écrivains modernes. C'est qu'on se méprend quelquefois au caractère de simplicité et de gravité qui convient en effet au style de l'*histoire. Simple* et *grave*, dans ce sens-là, signifie éloigné de toute affectation dans la manière, de toute recherche dans la parure. Mais comme en peinture, en sculpture, l'expression de la force, de la fierté, de la majesté, peut être simple, et c'est réellement lorsqu'elle a toute sa beauté, il en est de même dans l'art d'écrire. La gravité n'exclut que les mouvements passionnés. C'est dans le sourcil de Jupiter, c'est dans le regard de Neptune que la colère est exprimée ; c'est dans les traits, non dans le geste, que l'artiste fera sentir le caractère ou de Caton ou de Brutus, et la situation de leur âme, soit au moment que l'un a résolu sa mort, soit au moment que l'autre délibère d'assassiner son ami, peut-être son père. Telle est l'expression, presque immobile, du style grave. Aucun des grands mouvements oratoires ne lui convient ; mais dans sa chaleur concentrée et retenue il a son énergie. Nulle emphase, nulle figure, nulle épithète ambitieuse ; mais le mot propre, le plus vif et le plus pénétrant, lui communique sa vigueur.

Le tribun qui vient de poignarder Messaline paraît devant Claude au moment qu'il est à table, et lui dit qu'elle est morte. Tacite, en traçant le tableau de cette scène, n'y ajoute rien qui marque l'impression qu'elle fait sur lui ; et sans l'énoncer tout l'exprime. *Nuntiatum Claudio epulanti periisse Messalinam, non distincto sua an aliena manu ; nec ille quæsivit ; proposcitque poculum, et solita convivio celebravit. Nec secutis quidem diebus, odii, gaudii, iræ, tristitiæ, ullius denique humani affectus signa dedit, non quum lætantes accusatores aspiceret, non quum filios mœrentes* [1].

[1] « Claude était encore à table lorsqu'on vint lui annoncer que Messaline était morte, sans lui dire si elle avait péri de sa propre main ou de celle d'un

Le même *historien* nous peint le deuil de Rome à la mort de Germanicus; et sans qu'un mot de plainte ou de regret indique la tristesse dont ce tableau l'affecte, on voit qu'il en est pénétré. *Consules... et senatus; ac magna pars populi viam complevere; disjecti, et, ut cuique libitum, flentes: aberat quippe adulatio gnaris omnibus lætam Tiberio Germanici mortem male dissimulari. Tiberius atque Augusta publico abstinuere, inferius majestate sua rati, si palam lamentarentur; an ne omnium oculis multum eorum scrutantibus falsi intelligerentur..... Dies quo reliquiæ tumulo Augusti inferebantur, modo per silentium vastus, modo ploratibus inquies: plena urbis itinera: conlucentes per campum Martis faces. Illic miles cum armis, sine insignibus magistratus, populus per tribus*, cecidisse rempublicam, nihil spei reliquum *clamitabant: promptius apertiusque quam ut meminisse imperitantium crederes. Nihil tamen Tiberium magis penetravit quam studia hominum accensa in Agrippinam; quum* decus patriæ, solum Augusti sanguinem, unicum antiquitatis specimen *appellarent, versique ad cœlum ac deos* integram illi sobolem, ac superstitem iniquorum *precarentur* [1]. Voilà le modèle du

autre; et il ne s'en informa point. Il demanda à boire; et il acheva, comme de coutume, son repas avec ses convives. Les jours suivants, il ne donna aucun signe de haine, ni de joie, ni de colère, ni d'affliction, ni d'aucun sentiment humain; soit en voyant les accusateurs de Messaline se réjouir, soit en voyant la douleur et les larmes de ses enfants. »

[1] « Les consuls, le sénat et la plus grande partie du peuple, remplirent le chemin par où le convoi devait passer, dispersés çà et là sans ordre, et pleurant tous en liberté; car il n'y avait dans leur douleur aucune espèce d'adulation, tant le monde était bien instruit que la mort de Germanicus était agréable à Tibère. Tibère et Livie s'abstinrent de se montrer, soit qu'ils crussent indigne de la majesté de se lamenter en public, soit de peur que tant de regards pénétrants, observant leur visage, n'y découvrissent la fausseté de leur affliction..... Le jour que les restes de Germanicus furent portés dans le tombeau d'Auguste, on vit Rome, tantôt semblable à une solitude où régnait un vaste silence, tantôt remplie de trouble et de gémissements. Toutes les rues de la ville étaient remplies; des flambeaux funèbres éclairaient le champ de Mars. Les soldats y étaient sous les armes, les magistrats sans les marques de leurs dignité, le peuple divisé par tribus. Tous criaient que la république était perdue, qu'il ne restait plus d'espérance; et ces cris éclataient aussi ouvertement et aussi librement que si on eût oublié que l'on avait des maîtres. Rien cependant ne pénétra si vivement Tibère que le zèle enflammé qu'on témoignait pour Agrippine: on l'appelait l'unique reste du sang d'Auguste, le seul exemple

style grave, et toutefois d'un style si pittoresque et si haut en couleur que le poëte avec ses hardiesses et l'orateur avec ses figures atteindraient difficilement à ce degré d'expression. Or il me semble que ce qu'un très-grand nombre d'*historiens*, parmi les modernes, ont négligé de se donner, c'est cette précision nombreuse, cette simplicité énergique, cette plénitude de pensées et d'affections profondes, cette gravité plus éloignée encore de la froideur que de l'emportement. On a écrit simplement l'*histoire;* mais trop souvent cette simplicité a été négligée, inculte, et sans noblesse. Tantôt on a voulu prendre un style développé : il a été faible, traînant, et lâche; tantôt un style concis et serré : et il a été sec et dur; tantôt un style abondant et pompeux : et il a été emphatique; tantôt un style familier : et il a été rampant. On s'est dit que l'*histoire* n'était pas l'éloquence, on s'est trompé; c'est l'éloquence même, mais retenue comme un coursier fougueux que le frein réduirait au pas, et qui, dans son allure, conserverait encore et sa vigueur et sa beauté. C'est ainsi que dans Thucydide, dans Xénophon, dans Tite-Live, dans Tacite, et parmi nous dans Bossuet et dans Voltaire, on reconnaît toujours une abondance qui se ménage; une chaleur qui se tempère, une force qui se contient et qui règle ses mouvements; au lieu que dans les écrivains à qui manquent le nerf et la vigueur de l'éloquence, ce qu'ils appellent sobriété dans l'expression n'est que de l'indigence, ce qu'ils appellent retenue n'est souvent rien que mollesse et langueur.

Le vrai mérite du style de l'*histoire* sera donc de s'accommoder à son sujet et à son objet. Ces détails si intéressants des vies de Plutarque seraient insoutenables dans une *histoire* générale de la Grèce ou de l'Italie. Cette belle simplicité des commentaires de César aurait été de la sécheresse dans les décades de Tite-Live. La somptuosité du langage de Tite-Live aurait été du faste dans les mémoires de César. Le cardinal de Retz eût été ridicule s'il eût pris le ton grave et sentencieux du

des mœurs antiques et, les yeux levés au ciel, on suppliait les dieux de conserver sa race, et de la faire survivre aux méchants. »

président de Thou, ou s'il nous eût décrit la fronde du style qui convient aux révolutions romaines.

En un mot, dans son tissu même le plus uni, le style de l'*histoire* doit être simple avec dignité, et d'un naturel également éloigné de l'affectation et de la négligence, de l'enflure et de la bassesse; et autant il rejette ces hyperboles de Florus, lorsqu'il nous dit que les vaisseaux d'Antoine faisaient gémir la mer et fatiguaient les vents [1]; et de César, que l'Océan, plus tranquille et plus favorable, l'avait laissé passer, d'Angleterre aux bords de la Gaule, comme en reconnaissant qu'il ne pouvait lui résister [2]; et de Lucullus; qu'il semblait qu'ayant fait alliance avec la mer et les tempêtes, il leur eût donné la flotte de Mithridate à combattre et à disperser [3]; et de Camille, que l'inondation du sang gaulois avait éteint dans Rome tous les restes de l'incendie [4]: autant, dis-je, la gravité du style de l'*histoire* rejette ces extravagances, autant sa dignité rebute le langage commun, le ton bourgeois, les phrases proverbiales des écrivains qui, parmi nous, semblent avoir travesti l'*histoire* à dessein de la dégrader, comme dans ces expressions que Voltaire a notées : *Le général poursuit sa pointe. Les ennemis furent battus à plate couture. Ils s'enfuirent à vau de route. Il se prêta à des propositions de paix après avoir chanté victoire. Les légions vinrent au devant de Drusus par manière d'acquit. Un soldat romain se donnait à dix as par jour, corps et âme.* Certes, ce n'était pas ainsi que les anciens écrivaient l'*histoire* : non-seulement dans les choses les plus communes, ils s'énonçaient avec décence, mais souvent dans les grandes choses, sollicités par le besoin d'exprimer vivement un trait de caractère, une pensée neuve et hardie, leur style s'élevait jusqu'au ton le plus haut : c'est ainsi que Tacite a peint l'effroi de Caligula lorsque Tibère, que l'on croyait mourant,

[1] *Non sine gemitu maris et labore ventorum ferebantur.*

[2] *Ipso quoque Oceano tranquillo magis et propitio, quasi imparem se fateretur.*

[3] *Plane quasi Lucullus, quodam cum fluctibus procellisque commercio, debellandum tradidisse regem ventis videretur.*

[4] *Ut omnia incendiorum vestigia gallici sanguinis inundatione deleret.*

revint un moment à la vie : *Cæsar in silentio fixus a summa spe novissima exspectabat.* C'est ainsi qu'il a peint le deuil de Rome aux funérailles de Germanicus : *Dies modo per silentium vastus, modo ploratibus inquies.* Plutarque a de même exprimé en poëte l'extrémité où Rome était réduite à l'arrivée de Camille : *Rome était dans la balance avec l'épée de Brennus;* et la révolution qu'opéra son retour : *Il ramena Rome dans Rome.*

Je ne me lasse point de citer ces modèles tout désespérants qu'ils me semblent; et à commencer par moi-même, je ne cesserai de dire à ceux qui veulent, en écrivant l'*histoire*, se rendre intéressants pour la postérité, ce qu' Horace disait aux poëtes Latins en parlant des Grecs :

Nocturna versate manu, versate diurna.

HYMNE. L'*hymne* sacré, dans sa sublimité, est l'expression solennelle de l'enthousiasme de tout un peuple, le concert et l'accord d'une multitude d'âmes qui s'élèvent à Dieu, soit en admiration des merveilles de la nature, soit en adoration des prodiges de la grâce, soit dans un transport unanime de reconnaissance et d'amour, ou dans un mouvement de crainte, d'étonnement, et de respect.

Ainsi, dans l'*hymne*, tout doit être en sentiments et en images. L'élévation en est le caractère : car toutes les pensées, toutes les relations en sont de l'homme au Créateur; et ce n'est pas en disant de l'Être-Suprême, comme dans l'*hymne* attribué à Orphée, qu'*à son aspect les plus hautes montagnes tremblent, et que les mers frissonnent dans leurs profonds abîmes;* ce n'est pas non plus en lui disant, comme dans l'*hymne* attribué à Cléanthe, *Vous voulez les biens et les maux dans les conseils de votre loi;* ce n'est pas, dis-je, ainsi qu'on louera l'Éternel : car il ne résulte de ce galimatias oriental ni une haute idée de sa puissance, ni une haute idée de sa justice. La goutte d'eau de l'Océan, le grain de sable des montagnes, ne sont rien en parlant de celui qui d'un souffle a créé les mondes; et dire

de lui qu'*il a voulu les biens et les maux selon les conseils de sa loi*, c'est le louer comme un flatteur peut louer un tyran.

Le sublime n'est pas dispensé d'être raisonnable; et le vrai sublime est celui qui est à la fois si simple et si frappant, qu'il saisit tout d'un coup et sans peine tous les esprits. Tel doit être celui de l'*hymne*, car l'*hymne* est faite pour la multitude; et en même temps qu'elle doit être religieuse, elle doit être morale : or elle sera l'un et l'autre, si elle donne de l'Être suprême l'idée qu'on en doit avoir, pour l'adorer avec crainte et avec amour; si en louant les saints, elle est la leçon la plus touchante des vertus qu'ils ont pratiquées; si, en célébrant les mystères, elle y fait voir autant de motifs d'espérance et de reconnaissance que d'objets de culte et de foi.

Les anciennes *hymnes* de l'église ont le mérite de la simplicité, mais n'ont que celui-là. Il faut en excepter quelques *proses*, qui ont une beauté réelle, comme le *Dies iræ*, et le *Veni, sancte Spiritus*.

Les nouvelles *hymnes* donnent, pour la plupart, dans l'excès contraire à la simplicité; elles sont brillantées, ornées jusqu'au luxe, pleines d'imagination, dénuées de sentiment, et, en deux mots, élégantes et froides. Les auteurs pensaient à Horace en les composant; c'eût été à David, et surtout à Moïse, qu'il eût fallu penser.

La fameuse *hymne* de Santeuil, *Stupete, gentes*, est un amas d'antithèses qui ne répandent ni chaleur ni lumière; et le compliment à la Vierge,

Intrare sanctum quid pavebas,
Facta Dei prius ipsa templum ?

est spirituel, mais déplacé : ni l'enthousiasme ni la piété n'ont de cet esprit-là.

Lorsque l'*hymne* n'est pas sublime, elle doit être onctueuse et touchante; elle doit prendre tour à tour le caractère de Bossuet dans ses élévations d'une âme à Dieu, ou celui de Fénelon et de François de Sales dans leurs œuvres mystiques.

HYPERBOLE. Elle ne doit être sensible que pour celui qui écoute, et jamais pour celui qui parle; et c'est dans ce sens-là que Quintilien a dit qu'elle devait être *extra fidem, non extra modum* : toutes les fois que l'expression dit plus qu'on ne doit penser naturellement, elle est fausse; elle est juste toutes les fois qu'elle n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'est dans cette vérité relative que consiste la précision de l'*hyperbole* même; car il n'y a point d'exception à cette règle, que chacun doit parler d'après sa pensée et peindre les choses comme il les voit. Celui qui soupirait de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le Louvre, et qui disait pour sa raison,

> Une si grande majesté
> A trop peu de toute la terre,

le pensait-il? pouvait-il le penser? C'est la pierre de touche de l'*hyperbole*.

C'est une maxime bien vraie en fait de goût, qu'on *affaiblit toujours ce qu'on exagère;* mais *exagérer*, dans ce sens-là, veut dire, aller au delà, non de la vérité absolue, mais de la vérité relative. Celui qui exprime une chose comme il la sent n'exagère point, il rend fidèlement son sentiment ou sa pensée. L'objet qu'il peint n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue; le malheur dont il est accablé n'est pas aussi grand qu'il se l'imagine : le danger qui menace son ami, sa maîtresse, ce qu'il a de plus cher, n'est ni aussi terrible, ni aussi pressant qu'il le croit; mais ce n'est pas d'après la réalité même, c'est d'après son imagination qu'il les peint, et pour en juger d'après lui et comme lui, on se met à sa place. Ainsi, dans l'excès de la passion, l'*hyperbole* la plus insensée est elle-même l'expression de la nature et de la vérité.

I.

IDYLLE. Lorsque Despréaux a peint l'*idylle* comme une bergère en habit de fête, il l'a parfaitement définie telle que nous la concevons. Une simplicité élégante en fait le caractère; et c'est par cette élégance ennoblie qu'elle se distingue de l'églogue.

Chaque genre de poésie a son hypothèse distincte; et c'est ce qui en fait la différence. Or l'hypothèse de l'églogue et celle de l'*idylle* ne sont pas la même.

Dans des temps et parmi des peuples où l'excessive inégalité des conditions et des fortunes n'avait pas mis encore entre les hommes cette différence inhumaine, à laquelle il est impossible de réfléchir sans s'attrister; dans des climats surtout où la beauté du ciel, la fertilité de la terre, faisaient de la campagne le plus délicieux séjour; où, d'un côté, l'heureuse ignorance des besoins du luxe, et, de l'autre, la facilité à vivre dans l'aisance avec peu de peine et de soin, rapprochaient si fort l'état des bergers de celui des rois, que l'un touchait à l'autre, l'églogue et l'*idylle* n'avaient pas deux hypothèses différentes, et ne devaient pas avoir deux noms.

Est venu le temps où dans la poésie champêtre il a fallu, non-seulement distinguer l'*idylle* de l'églogue, mais l'une et l'autre du genre villageois.

Les vices et les ridicules du peuple de la ville transmis au peuple des campagnes, les astuces de l'intérêt, les sottises de l'amour-propre et de la vanité, les intrigues de la galanterie, les duperies réciproques; et dans tout cela les mœurs paysannes combinées avec les mœurs bourgeoises font le comique de Dancourt : rien ne ressemble moins à l'innocence et à la simplicité pastorale, et les modèles de ce comique on les rencontre à chaque pas dans les environs de Paris.

Mais pour trouver le sujet d'une églogue, il faut aller plus loin : encore sont-ils rares partout; et quant aux sujets de l'*idylle*, il n'en existe qu'en idée. Celles des *idylles* de Gesner qui ont

quelque vérité sont de simples églogues; celles qui ont le plus de noblesse et d'élégance n'ont de modèle dans aucun pays.

Dans les *idylles* de madame Deshoulières, la scène est au village; mais la femme sensible et tendre qui parle aux fleurs, aux ruisseaux, aux moutons, n'est pas une de nos bergères, c'est la maîtresse du château.

L'*idylle* ne peut donc être prise que dans le système fabuleux ou romanesque. Ce sont les bergers de Tempé, ou des bords du Lignon, que l'on y met en scène; c'est le langage de l'Aminte, ou du Pastor fido, que parlent ces bergers; et dans ce système, l'*idylle* a son merveilleux comme l'épopée; car elle est d'un temps où non-seulement les rois, mais les dieux mêmes, daignaient vivre avec les bergers :

Habitarunt di quoque silvas,
Dardaniusque Paris.

C'est ainsi que l'*idylle*, comme nous l'entendons, sans cesser d'être simple, doit être noble et élégante.

Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante *idylle*.

Elle ne mêle point des diamants à sa parure, mais elle a un chapeau de fleurs: *Voyez* ÉGLOGUE.

En peinture, Teniers a fait des scènes paysannes; Berghem, des églogues; le Poussin, des *idylles;* et pour exceller dans ce genre, il ne manquait à celui-ci que de peindre les paysages comme les Breugles et le Lorrain.

ILLUSION. Dans les arts d'imitation la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout; et non-seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit l'exacte ressemblance.

Dans la tragédie, on a très-bien observé que l'*illusion* n'est pas complète. 1° Elle ne peut pas l'être, 2° elle ne doit pas l'être. Elle ne peut pas l'être, parce qu'il est impossible de faire pleinement abstraction du lieu réel de la représentation

théâtrale et de ses irrégularités. On a beau avoir l'imagination préoccupée, les yeux avertissent qu'on est à Paris, tandis que la scène est à Rome; et la preuve qu'on n'oublie jamais l'acteur dans le personnage qu'il représente, c'est que dans l'instant même où l'on est le plus ému, on s'écrie: *Ah! que c'est bien joué!* On sait donc que ce n'est qu'un jeu : on n'applaudirait point Auguste, c'est donc Brisard qu'on applaudit.

Mais quand, par une ressemblance parfaite, il serait possible de faire une pleine *illusion*, l'art devrait l'éviter, comme la sculpture l'évite en ne colorant pas le marbre, de peur de le rendre effrayant.

Il y a tel spectacle dont l'*illusion* tempérée est agréable, et dont l'*illusion* pleine serait révoltante ou péniblement douloureuse. Combien de personnes soutiennent le meurtre de Camille ou de Zaïre, et les convulsions d'Inès empoisonnée, qui n'auraient pas la force de soutenir la vue d'une querelle sanglante ou d'une simple agonie? Il est donc hors de doute que le plaisir du spectacle tragique tient à cette réflexion tacite et confuse, qui nous avertit que ce n'est qu'une feinte, et qui par-là modère l'impression de la terreur et de la pitié.

Je sais bien que l'échafaud est la tragédie de la populace, et que des nations entières se sont amusées de combats de gladiateurs; mais cet exercice de la sensibilité serait trop violent pour des âmes qu'une société douce et voluptueuse amollit, et qui demandent des plaisirs délicats comme leurs organes.

Ce ne sera que lorsque l'habitude de ces plaisirs en aura émoussé le goût et que les âmes seront blasées, qu'on sera obligé d'employer, comme des liqueurs fortes, des moyens violents de réveiller en elles une sensibilité presque éteinte; et c'est peut-être ainsi que, par la continuité des jouissances et la satiété qui les suit, un peuple poli se déprave et retourne à la barbarie.

Quoi qu'il en soit, il y a deux choses à distinguer dans l'imitation tragique, la vérité absolue de l'exemple, et la ressemblance imparfaite de l'imitation. Orosmane, dans la fureur de sa jalousie, tue Zaïre, et l'instant d'après se tue lui-même de desespoir : voilà l'*illusion* qui ne doit pas être complète. Un amour jaloux et furieux peut rendre féroce et barbare un homme

naturellement bon, sensible et généreux : voilà la vérité dont rien ne nous détrompe, et dont l'impression nous reste, lors même que l'*illusion* a cessé.

Dans le comique, rien ne répugne à une pleine *illusion;* et l'impression du ridicule n'a pas besoin d'être tempérée comme celle du pathétique. Mais si dans le comique même l'*illusion* était complète, le spectateur, croyant voir la nature, oublierait l'art, et serait privé, par la force de l'*illusion*, de l'un des plaisirs du spectacle. Ceci est commun à tous les genres.

Le plaisir d'être ému de crainte et de pitié sur les malheurs de ses semblables, le plaisir de rire aux dépens des faiblesses et des ridicules d'autrui, ne sont pas les seuls que nous cause la scène : celui de voir à quel degré de force et de vérité peuvent aller le génie et l'art, celui d'admirer dans le tableau la supériorité de la peinture sur le modèle, serait perdu si l'*illusion* était complète : et voilà pourquoi, dans l'imitation même en récit, les accessoires qui altèrent la vérité, comme la mesure des vers et le mélange du merveilleux, rendent l'*illusion* plus douce; car nous aurions bien moins de plaisir à prendre un beau poëme pour une histoire, qu'à nous souvenir confusément que c'est une création du génie.

Pour mieux m'entendre, imaginez une perspective si parfaitement peinte, que de loin elle vous semble être réellement, ou un morceau d'architecture, ou un paysage éloigné : tout l'agrément de l'art sera perdu pour vous dans ce moment, et vous n'en jouirez que lorsqu'en approchant vous vous apercevrez que le pinceau vous en impose. Il en est de même de toute espèce d'imitation : on veut jouir en même temps et de la nature et de l'art; on veut donc bien s'apercevoir que l'art se mêle avec la nature. Dans le comique même, il ne faut donc pas croire que la vérité de l'imitation en soit le mérite exclusif, et que le meilleur peintre de la nature soit le plus fidèle copiste : car si l'imitation était une parfaite ressemblance, il faudrait l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'âme le sentiment confus de son erreur, et le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la trompe. Il est pourtant vrai qu'on a plus à craindre de s'éloigner de la nature, que d'en approcher de trop près;

mais entre la servitude et la licence, il y a une liberté sage, et cette liberté consiste à se permettre de choisir et d'embellir en imitant : c'est ce qu'a fait Molière, aussi bien que Racine. Ni *le Misanthrope*, ni *l'Avare*, ni le *Tartufe*, ne sont de serviles copies : dans les détails comme dans l'ensemble, dans les caractères comme dans l'intrigue, ce sont des compositions plus achevées qu'on n'en peut voir dans la nature : la perfection y décèle l'art, et l'on perdrait à ne pas l'y voir : pour en jouir, il faut qu'on l'aperçoive.

Mais jusqu'à quel point cette imitation peut-elle être embellie, sans que l'altération nuise à la vraisemblance et détruise l'*illusion* ? Cela tient beaucoup à l'opinion, à l'habitude, à l'idée que l'on a des possibles ; et la règle doit varier selon les lieux et les temps. La vérité même n'est pas toujours vraisemblable ; et à moins qu'elle ne soit très-connue, elle n'est point admise si la vraisemblance n'y est pas. Dans les choses communes, il est aisé de conserver la vraisemblance ; mais dans l'extraordinaire et le merveilleux, c'est une des plus grandes difficultés de l'art. *Voyez* VRAISEMBLANCE.

Quelle est cependant cette demi-*illusion*, cette erreur continue et sans cesse mêlée d'une réflexion qui la dément, cette façon d'être trompé et de ne l'être pas? C'est quelque chose de si étrange en apparence et de si subtil en effet, qu'on est tenté de le prendre pour un être de raison ; et pourtant rien de plus réel. Chacun de nous n'a qu'à se souvenir qu'il lui est arrivé bien souvent de dire, en même temps qu'il pleurait ou qu'il frémissait, à *Mérope : Ah! que cela est beau !* Ce n'était pas la vérité qui était belle ; car il n'est pas beau qu'une femme aille tuer un jeune homme, ni qu'une mère reconnaisse son fils au moment de le poignarder. C'était donc bien de l'imitation que l'on parlait ; et pour cela, il fallait se dire à soi-même, *C'est un mensonge;* et tout en le disant on pleurait et on frémissait.

Pour expliquer ce phénomène on a dit que l'*illusion* et la réflexion n'étaient pas simultanées, mais alternatives dans l'âme : subtilité gratuite ; car sans ces oscillations continuelles et rapides de l'erreur à la vérité, leur mélange actuel s'explique, et l'on va voir qu'il est dans la nature.

L'âme est susceptible à la fois de diverses impressions : par exemple, lorsqu'on entend une belle musique, et qu'en regardant une jolie femme on boit d'un vin délicieux, ces trois plaisirs sont distinctement et simultanément goûtés. Ils se nuisent pourtant l'un à l'autre ; et moins les impressions simultanées sont analogues, moins le sentiment en est vif : en sorte que si elles sont contraires, le partage de la sensibilité entre elles est quelquefois si inégal, que l'une effleure à peine l'âme, tandis que l'autre s'en saisit et la pénètre profondément.

En vous promenant à la campagne, qu'un objet vous frappe et vous plonge dans la méditation, tous les autres objets que vous apercevrez passeront successivement devant vos yeux sans vous distraire. Vous les aurez vus cependant, et chacun d'eux aura laissé sa trace dans votre souvenir. Que sera-t-il donc arrivé? qu'à chaque instant l'âme aura eu deux pensées, l'une fixe et profonde, l'autre légère et fugitive. Au contraire, je vous suppose plus légèrement occupé : l'idée qui vous suit ne laisse pas d'être continue et toujours présente; mais l'impression accidentelle de nouveaux objets est d'autant plus vive à son tour, que la première est moins profonde.

C'est ainsi qu'au spectacle deux pensées sont présentes à l'âme. L'une est que vous êtes venu voir représenter une fable, que le lieu réel de l'action est une salle de spectacle, que tous ceux qui vous environnent viennent s'amuser comme vous, que les personnages que vous voyez sont des comédiens, que les colonnes du palais qu'on vous représente sont des coulisses peintes, que ces scènes touchantes ou terribles que vous applaudissez sont un poëme composé à plaisir; tout cela est la vérité. L'autre pensée est l'*illusion;* savoir, que ce palais est celui de Mérope, que la femme que vous voyez si affligée est Mérope elle-même, que les paroles que vous entendez sont l'expression de sa douleur. Or, de ces deux pensées, il faut que la dernière soit la dominante; et par conséquent le soin commun du poëte, de l'acteur, du décorateur doit être de fortifier l'impression des vraisemblances et d'affaiblir celle des réalités. Pour cela, le moyen le plus sûr, comme le plus facile, serait de copier fidèlement et servilement la nature; et c'est là tout ce

qu'on a su faire quand le goût n'était pas formé. Mais je l'ai dit souvent, je le répète encore : la nature a mille détails qui seraient vrais, qui rendraient même l'imitation plus vraisemblable, et qu'il faut pourtant éloigner, parce qu'ils manquent d'agrément, ou d'intérêt, ou de décence, et que nous cherchons au théâtre et dans l'imitation poétique en général une nature exquise, curieuse et intéressante.

Le secret du génie n'est donc pas d'asservir, mais d'animer son imitation : car plus l'*illusion* est vive et forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté à la réflexion et de prise à la vérité. Quelle impression peuvent faire de légères invraisemblances sur des esprits émus, troublés d'étonnement et de terreur? N'avons-nous pas vu de nos jours Phèdre expirante au milieu d'une foule de petits maîtres! N'avons-nous pas vu Mérope, le poignard à la main, fendre la presse de nos jeunes seigneurs, pour percer le cœur de son fils ? et Mérope nous faisait frémir, et Phèdre nous arrachait des larmes.

C'est sur ces exemples que se fondent ceux qui se moquent des bienséances et des vraisemblances théâtrales : mais si, dans ces moments de trouble et de terreur, l'âme, trop occupée du grand intérêt de la scène, ne fait aucune attention à ses irrégularités, il y a des moments plus tranquilles, où le bon sens en est blessé : la réflexion reprend alors tout son empire, la vérité détruit l'*illusion* : or l'*illusion*, une fois détruite, ne se reproduit pas l'instant d'après avec la même force, et il n'y a nulle comparaison entre un spectacle où elle est soutenue, et un spectacle où à chaque instant on est trompé et détrompé.

L'*illusion*, comme je l'ai dit, n'a pas besoin d'être complète. On ne doit donc pas s'inquiéter des invraisemblances forcées, et l'on peut se permettre celles qui contribuent à donner au spectacle plus d'intérêt ou d'agrément.

Mais quoi qu'on fasse pour en imposer, il est rare que l'*illusion* soit trop forte : on fait donc bien d'être sévère sur ce qui intéresse la vraisemblance, et de n'accorder à l'art que les licences heureuses d'où résulte quelque beauté.

Il faut se figurer qu'il y a sans cesse, dans l'imitation théâ-

traie, un combat entre la vérité et le mensonge : des deux impressions, affaiblir celle qui doit céder, fortifier celle que l'on veut qui domine, voilà le point où se réunissent toutes les règles de l'art par rapport à la vraisemblance, dont l'*illusion* est l'effet.

Quant aux moyens qu'on doit exclure, il en est qui rendent l'imitation trop effrayante et horriblement vraie ; comme lorsque sous l'habit de l'acteur qui doit paraître se tuer on cache une vessie pleine de sang, et que le sang inonde le théâtre ; il en est qui rendent grossièrement et bassement une nature dégoûtante, comme lorsqu'on produit sur la scène l'ivrognerie et la débauche ; il en est qui sont pris dans un naturel insipide et trivial ; dont l'unique mérite est une plate vérité, comme lorsqu'on représente ce qui se passe communément parmi le peuple. Tout cela doit être interdit à l'imitation poétique, dont le but est de plaire, non pas seulement à la multitude, mais aux esprits les plus cultivés et aux âmes les plus sensibles : succès qu'elle ne peut avoir qu'autant qu'elle est décente, ingénieuse, exquise, digne, en un mot, qu'une raison perfectionnée et un sentiment délicat en chérissent l'*illusion*.

IMAGE. D'après Longin, on a compris sous le nom d'*image* tout ce qu'en poésie on appelle *descriptions* et *tableaux*. Mais en parlant du coloris du style, on attache à ce mot une idée beaucoup plus précise ; et par *image* on entend cette espèce de métaphore qui, pour donner de la couleur à la pensée, et rendre un objet sensible s'il ne l'est pas, ou plus sensible s'il ne l'est pas assez, le peint sous des traits qui ne sont pas les siens, mais ceux d'un objet analogue.

La mort de Laocoon, dans l'*Énéide*, est un tableau ; la peinture des serpents qui viennent l'étouffer est une description ; *Laocoon ardens* est une *image*.

Il est bien vrai que toute description n'est pas une peinture : l'anatomiste, le mécanicien décrivent et ne peignent pas ; et c'est en faisant cette distinction que Boileau a dit très-injustement : *Virgile peint, et le Tasse décrit*. Mais nous parlons ici des des-

criptions animées par la poésie ou par l'éloquence. Or, dans ce sens, la description diffère du tableau, en ce que le tableau n'a qu'un moment et qu'un lieu fixe. Ainsi la description peut être une suite de tableaux, le tableau peut être un composé d'*images*, l'*image* elle-même peut former un tableau. Mais l'*image* est le voile matériel d'une idée ; au lieu que la description et le tableau ne sont le plus souvent que le miroir de l'objet même.

Toute *image* est une métaphore ; mais toute métaphore n'est pas une *image*. Il y a des translations de mots qui ne présentent leur nouvel objet que tel qu'il est en lui-même, comme, par exemple, *la clef* d'une voûte, *le pied* d'une montagne ; au lieu que l'expression qui fait *image* peint avec les couleurs de son premier objet la nouvelle idée à laquelle on l'attache, comme dans cette sentence d'Iphicrate : *Une armée de cerfs conduite par un lion est plus à craindre qu'une armée de lions conduite par un cerf ;* et dans cette réponse d'Agésilas, à qui l'on demandait pourquoi Lacédémone n'avait point de murailles : *Voilà* (en montrant ses soldats) *les murailles de Lacédémone*.

L'*image* suppose une ressemblance, renferme une comparaison ; et de la justesse de la comparaison dépend la clarté, la transparence de l'*image*. Mais la comparaison est sous-entendue, indiquée, ou développée : on dit d'un homme en colère, *Il rugit ;* on dit de même, *C'est un lion ;* on dit encore, *Tel qu'un lion altéré de sang*, etc. *Il rugit* suppose la comparaison ; *c'est un lion*, l'indique ; *tel qu'un lion*, la développe.

On demandera peut-être : Quelle ressemblance peut-il y avoir entre une idée métaphysique ou un sentiment moral, et un objet matériel ?

1° Une ressemblance d'effet dans leur manière d'agir sur l'âme. Si, par exemple, le génie d'un homme ou son éloquence débrouille dans mon entendement le chaos de mes pensées, en dissipe l'obscurité, les rend distinctes et sensibles à mon imagination, m'en fait apercevoir et saisir les rapports, je me rappelle l'effet que le soleil, en se levant, produit sur le tableau de la nature ; je trouve qu'ils font éclore, l'un à mes yeux, l'autre à mon esprit, une foule d'objets nouveaux ; et je dis de ce génie créateur et fécond, qu'il est lumineux, comme je le dis du soleil. Lorsque

je goûte de l'absynthe, la sensation d'amertume que mon âme en reçoit lui déplaît, et lui donne, pour la même boisson, une répugnance presque invincible : s'il arrive donc que le regret d'un bien que j'ai perdu me cause une sensation affligeante et pénible, et une forte répugnance pour ce qui peut me rappeler le souvenir de mon malheur, je dis de ce regret, qu'il est amer ; et l'analogie de l'expression avec le sentiment est fondée sur la ressemblance des affections de l'âme. L'effet naturel des passions est en nous bien souvent le même que celui des impressions des objets du dehors ; l'amour, la colère, le désir violent, fait sur le sang l'effet d'une chaleur ardente ; la frayeur, celui d'un grand froid. De là toutes ces métaphores de *brûler de colère*, *d'impatience, et d'amour; d'être glacé d'effroi*, *de frissonner de crainte* : voilà ce que j'entends par la ressemblance d'effet. C'est sous ce rapport que me semble aussi juste qu'ingénieuse la réponse de Marius, à qui l'on reprochait d'avoir, dans la guerre des Cimbres, donné le droit de bourgeoisie à Rome à mille étrangers qui s'étaient distingués. « Les lois, lui disait-on, défendent pareille chose. » Il répondit que le bruit des armes l'avait empêché d'entendre ce que disaient les lois.

2° Une ressemblance de mouvement. On vient de voir que la première analogie des *images* porte sur le caractère des sensations. Celle-ci porte sur leur durée et leur succession plus lente ou plus rapide. Si nous observons d'abord une analogie naturelle entre la progression de lieu et la progression de temps, entre l'étendue successive et l'étendue permanente, l'une peut donc être l'*image* de l'autre, et le lieu nous peindra le temps. Un sourd et muet de naissance, pour exprimer le passé, montrait l'espace qui était derrière lui ; et l'espace qui était devant, pour exprimer l'avenir. Nous les désignons à peu près de même : *Les temps reculés. J'avance en âge. Les années s'écoulent.* Quoi de plus clair et de plus juste que cette *image* dont se sert Montaigne pour dire qu'il s'occupe agréablement du passé sans s'inquiéter de l'avenir ? *Les ans peuvent m'entraîner, mais à reculons.* Cette analogie est dans la nature, parce que les objets se succèdent pour moi dans l'espace comme dans la durée, et que ma pensée opère de même pour les concevoir dans leur ordre, soit qu'ils existent en-

semble en divers lieux, ou soit que dans un même lieu ils existent en divers temps.

Il y a de plus une correspondance naturelle entre la vitesse ou la lenteur des mouvements du corps, et la vitesse ou la lenteur des mouvements de l'âme; et en cela, le physique et le moral, l'intellectuel et le sensible ont une parfaite analogie entre eux, et par conséquent un rapport naturellement établi entre les idées et les *images*. Voyez ANALOGIE.

Mais souvent la facilité d'apercevoir une idée sous une *image* est un effet de l'habitude, et suppose une convention. De là vient que toutes les *images* ne peuvent ni ne doivent être transplantées d'une langue dans une autre langue; et lorsqu'on dit qu'une *image* ne saurait se traduire, ce n'est pas tant la disette des mots qui s'y oppose, que le défaut d'exercice dans la liaison de deux idées. Toute *image* tirée des coutumes étrangères n'est reçue parmi nous que par adoption; et si les esprits n'y sont pas habitués, le rapport en sera difficile à saisir. *Hospitalier* exprime une idée claire en français comme en latin, dans son acception primitive : on dit : *Les dieux hospitaliers*, *Un peuple hospitalier;* mais cette idée ne nous est pas assez familière pour se présenter d'abord à propos d'un arbre qui donne asile aux voyageurs : ainsi l'*umbram hospitalem* d'Horace, traduit à la lettre par un *ombrage hospitalier*, ne serait pas entendu sans le secours de la réflexion.

Il arrive aussi que dans une langue l'opinion attache du ridicule ou de la bassesse à des *images* qui, dans une autre langue, n'ont rien que de noble et de décent. La métaphore de ces deux beaux vers de Corneille,

> Sur les noires couleurs d'un si triste tableau
> Il faut passer l'éponge ou tirer le rideau,

n'aurait pas été soutenable chez les Romains, où l'*éponge* était un mot sale.

Que les araignées fassent désormais leur toile sur nos lances et sur nos boucliers, disaient les Grecs dans un chœur de tragédie. Cette *image* ne serait plus soufferte dans la poésie héroïque.

Les anciens se donnaient une licence que notre langue n'admet pas; dès qu'un même objet faisait sur les sens deux impressions simultanées, ils attribuaient indistinctement l'une à l'autre. Par exemple, ils disaient à leur choix, un *ombrage frais*, ou une *fraîcheur sombre*, *frigus opacum* : ils disaient *trepidus horror*, une tremblante horreur. Ils disaient d'une forêt, qu'elle était obscurcie d'une *noire frayeur*, au lieu de dire qu'elle était *effrayante par son obscurité profonde*, *caligantem nigra formidine lucum*; c'était prendre la cause pour l'effet. Nous sommes plus difficiles; et ce qui pour eux était une élégance serait pour nous un contre-sens.

Nous n'avons pas laissé d'imiter quelquefois cette hardiesse. Racine a dit,

De ses jeunes erreurs désormais revenu.

Les anciens attribuaient aussi l'action même à ce qui n'en était que le sujet passif. Ils disaient : Le trait fuit de la main, *telum manu fugit*; et nous disons comme eux, *Le coup part*, *la parole m'échappe*, *le trait lui échappe de la main*.

Telle *image* est claire comme expression simple qui s'obscurcit dès qu'on veut l'étendre. *S'enivrer de louange* est une façon de parler familière : *s'enivrer* est pris là pour un terme primitif; celui qui l'entend ne soupçonne pas qu'on lui présente la louange comme une liqueur ou comme un parfum. Mais si vous suivez l'*image*, et que vous disiez, *Un roi s'enivre des louanges que lui versent les flatteurs*, ou *que les flatteurs lui font respirer*, vous éprouverez que celui qui a reçu *s'enivrer de louange* sans difficulté, sera étonné d'entendre, *verser la louange*, *respirer la louange*, et qu'il aura besoin de réflexion pour sentir que l'un est la suite de l'autre. La difficulté ou la lenteur de la conception vient alors de ce que le terme moyen est sous-entendu : *verser* et *s'enivrer*, annonce une liqueur; dans *respirer* et *s'enivrer*, c'est une vapeur qu'on suppose. Que la liqueur ou la vapeur soit expressément énoncée, l'analogie des termes devient claire et frappante par le lien qui les unit. *Un roi s'enivre du poison de la louange que lui versent les flatteurs; un roi s'enivre du*

parfum de la louange que les flatteurs lui font respirer : tout cela n'est-il pas naturel et sensible?

Le nectar que l'on sert au maître du tonnerre,
Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
C'est la louange, Iris. (LA FONTAINE.)

Démosthène a employé le terme moyen lorsqu'il a dit d'Eschine : *Il vomit contre moi la vieille lie de ses noirceurs*; mais il s'en est dispensé en disant de Philippe : *Il boit sans peine les affronts.* Aujourd'hui, *boire les affronts* et *vomir des injures* sont des *images* reçues dans les langues modernes, et familières dans la nôtre.

Les langues, à les analyser avec soin, ne sont presque toutes qu'un recueil d'*images*, que l'habitude a mises au rang des dénominations primitives, et que l'on emploie sans s'en apercevoir. *Quem (usum) necessitas genuit, inopia coacta et angustiis; post autem delectatio jucunditasque celebravit.* (CICÉR.) Il y en a de si hardies, que les poëtes n'oseraient les risquer si elles n'étaient pas reçues. Les philosophes en usent eux-mêmes comme de termes abstraits : *perception, réflexion, attention, induction*, tout cela est pris de la matière. On dit *suspendre, précipiter son jugement, balancer les opinions, les recueillir*, etc. On dit que l'*âme s'élève*, que *les idées s'étendent*, que *le génie étincelle*, que *Dieu vole sur les ailes des vents*, qu'il *habite en lui-même*, que *son souffle anime la matière*, que *sa voix commande au néant.* Tout cela est familier, non-seulement à la philosophie la plus exacte, mais à la théologie la plus austère. Ainsi, à l'exception de quelques termes abstraits, le plus souvent confus et vagues, tous les signes de nos idées sont empruntés des objets sensibles. Il n'y a donc, pour l'emploi des *images* usitées, d'autres ménagements à garder que les convenances du style.

Il est des *images* qu'il faut laisser au peuple; il en est qu'il faut réserver au langage héroïque; il en est de communes à tous les styles et à tous les tons. Mais c'est au goût formé par l'usage à distinguer ces nuances.

Quant au choix des *images* rarement employées, ou nouvellement introduites dans une langue, il faut y apporter beaucoup

plus de circonspection et de sévérité. Que les *images* reçues ne soient point exactes ; que l'on dise de l'esprit, qu'*il est solide ;* de la pensée, qu'*elle est hardie ;* de l'attention, qu'*elle est profonde ;* celui qui emploie ces *images* n'en garantit pas la justesse : et si on lui demande pourquoi il attribue la solidité à ce qu'il appelle un *souffle* (*spiritus*), la hardiesse à l'action de *peser* (*pensare*), la profondeur à la direction du mouvement (*tendere ad*), car tel est le sens primitif d'esprit, de pensée, et d'attention, il n'a qu'un mot à répondre : *Cela est reçu ; je parle ma langue.*

Mais s'il emploie de nouvelles *images*, on a droit d'exiger de lui qu'elles soient justes, claires, sensibles, et d'accord avec elles-mêmes. C'est à quoi les écrivains, même les plus attentifs, ont manqué plus d'une fois.

Je viens de lire dans Brumoi, que la comédie grecque ; dans son troisième âge, *cessa d'être une Mégère, et devint.....* quoi ? *un miroir.* Quelle analogie y a-t-il entre un miroir et une Mégère ?

Il y a des *images* qui, sans être précisément fausses, n'ont pas cette vérité sensible qui doit nous saisir au premier coup-d'œil. Vous représentez-vous un jour vaste par le silence, *dies per silentium vastus* ? Il est vrai que le jour des funérailles de Germanicus Rome dut être changée en une vaste solitude, par le silence qui régnait dans ses murs ; mais après avoir développé la pensée de Tacite, on ne saisit point encore son *image.*

La Fontaine semble l'avoir prise de Tacite :

> Craignez le fond des bois et leur vaste silence.

Mais ici l'*image* est claire et juste : on se transporte au milieu d'une solitude immense, où le silence règne au loin ; et *silence vaste*, qui paraît hardi, est beaucoup plus sensible que *silence profond*, qui est devenu si familier.

Tacite lui-même a dit ailleurs, *silentium vastum ;* et Lucain, après lui :

> *Cæsar, sollicito per vasta silentia gressu,*
> *Vix famulis audenda parat.*

Traduisez, *Tibi rident æquora ponti* de Lucrèce : *la mer prend une face riante* est une façon de parler très-claire en elle-même,

et qui cependant ne peint rien. La mer est paisible, mais elle ne rit point ; et dans aucune langue *rident* ne peut se traduire, à moins qu'on ne change *l'image*. Il n'en est pas de même de la suivante :

Tibi dedala tellus
Submittit flores.

Distinguons cependant une *image* confuse d'une *image* vague. Celle-ci peut être claire, quoique indéfinie : *l'étendue, l'élévation*, la *profondeur*, sont des termes vagues, mais clairs ; il faut même bien se garder de déterminer certaines expressions dont le vague fait toute la force. *Omnia pontus erat, tout n'était qu'un océan*, dit Ovide en parlant du déluge : *tout était Dieu, excepté Dieu même*, dit Bossuet en parlant des siècles d'idolâtrie ; *je ne vois le tout de rien*, dit Montaigne ; et Lucrèce, pour exprimer la grandeur du système d'Épicure :

. . . . . *Extra*
Processit longe flammantia mœnia mundi,
Atque omne immensum peragravit mente animoque.
Du monde il a franchi la barrière enflammée,
Et son âme a d'un vol parcouru l'infini.

N'oublions pas cet effrayant tableau que fait le P. la Rue du pécheur après sa mort : *Environné de l'éternité, et n'ayant que son péché entre son Dieu et lui.* N'oublions pas non plus cette réponse d'un moine de la Trappe, à qui l'on demandait ce qu'il avait fait là depuis quarante ans qu'il y était : *Cogitavi dies antiquos, et annos æternos in mente habui.* C'est le vague et l'immensité de ces *images* qui en fait la force et la sublimité.

Pour s'assurer de la justesse et de la clarté d'une *image* en elle-même, il faut se demander en écrivant, Que fais-je de mon idée? une colonne? un fleuve? une plante? L'*image* ne doit rien présenter qui ne convienne à la plante, à la colonne, au fleuve, etc. La règle est simple, sûre, et facile ; rien n'est plus commun cependant que de la voir négliger, et surtout par les commençants, qui n'ont pas fait de leur langue une étude philosophique.

L'analogie de l'*image* avec l'idée exige encore plus d'attention que la justesse de l'*image* en elle-même, comme étant plus dif-

ficile à saisir. J'ai dit que toute *image* suppose une ressemblance, ainsi que toute comparaison; mais la comparaison développe les rapports, l'*image* ne fait que les indiquer : il faut donc que l'*image* soit au moins aussi juste que la comparaison peut l'être; quelquefois même la justesse n'y suffit pas, si le rapport est trop éloigné, ou s'il n'est pas assez connu. Les Grecs appelaient le poëte Alcée *la queue du lion*, pour exprimer que c'était lui qui les animait aux combats; et quoique, dans le même sens et par la même allusion, nous disions, *se battre les flancs*, la queue du lion ne réveillerait pas en nous la même idée. Mais *que le bouclier fût la coupe de Mars*, cette *image* de la discipline est intelligible pour nous. L'*image* qui ne s'applique pas exactement à l'idée qu'elle enveloppe, l'obscurcit au lieu de la rendre sensible : il faut que le voile ne fasse aucun pli, ou que du moins, pour parler le langage des peintres, le nu soit bien ressenti sous la draperie.

Après la justesse et la clarté de l'*image*, je place la vivacité. L'effet que l'on se propose étant d'affecter l'imagination, les traits qui l'affectent le plus doivent avoir la préférence.

Tous les sens contribuent proportionnellement au langage figuré. Nous disons le *coloris des idées*, la *voix des remords*, *la dureté de l'âme*, la *douceur du caractère*, l'*odeur de la bonne renommée*. Mais les objets de la vue, plus clairs, plus vifs, et plus distincts, ont l'avantage de se graver plus avant dans la mémoire, et de se retracer plus facilement. La vue est par excellence le sens de l'imagination; et les objets qui se communiquent à l'âme par l'entremise des yeux vont s'y peindre comme dans un miroir : aussi la vue est-elle celui de tous les sens qui enrichit le plus le langage poétique. Après la vue, c'est le toucher; après le toucher, c'est l'ouïe; après l'ouïe, vient le goût; et l'odorat, le plus faible de tous, fournit à peine une *image* entre mille. Parmi les objets du même sens, il en est de plus vifs, de plus frappants, de plus favorables à la peinture; mais le choix en est au-dessus des règles : c'est au sentiment seul à le déterminer.

Observons seulement que de tous les sens, le seul dont les dégoûts soient insoutenables à la pensée, c'est l'odorat, et que la

réminiscence d'un objet fétide est la seule qui nous répugne invinciblement. Nous supportons

. . . . . Un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange ;

Nous ne supportons pas :

De montagnes de morts privés d'honneurs suprêmes,
Que la nature force à se venger eux-mêmes,
Et dont les troncs pourris exhalent dans les vents
De quoi faire la guerre au reste des vivants.

C'est peu que l'*image* soit une expression juste, il faut encore qu'elle soit une expression naturelle, c'est-à-dire qu'elle paraisse avoir dû se présenter d'elle-même à celui qui l'emploie. Les peintres nous donnent un exemple de la propriété des *images* : ils couronnent les naïades de perles et de corail ; les bergères, de fleurs ; les ménades, de pampre ; Uranie, d'étoiles, etc.

Les productions, les accidents, les phénomènes de la nature diffèrent suivant les climats. Il n'est pas vraisemblable que deux amants qui n'ont jamais dû voir des palmiers en tirent l'*image* de leur union. Il ne convient qu'au peuple du levant, ou à des esprits versés dans la poésie orientale, d'exprimer le rapport des deux extrêmes par l'*image* du cèdre et de l'hysope.

L'habitant d'un climat pluvieux compare la vue de ce qu'il aime à la vue d'un ciel sans nuages ; l'habitant d'un climat brûlant la compare à la rosée. A la Chine, un empereur qui fait la joie et le bonheur de son peuple est semblable au vent du midi. Voyez combien sont opposées l'une à l'autre les idées que présente l'*image* d'un fleuve débordé, à un berger des bords du Nil, et à un berger des bords de la Loire. Il en est de même de toutes les *images* locales ; et l'on ne doit les transplanter qu'avec beaucoup de précaution.

Les *images* sont aussi plus ou moins familières, suivant les mœurs, les opinions, les usages, les conditions, etc. Un peuple guerrier, un peuple pasteur, un peuple matelot, ont chacun leurs *images* habituelles : ils les tirent des objets qui les occupent, qui les affectent, qui les intéressent le plus. Un chasseur amoureux se compare au cerf qu'il a blessé :

Portant partout le trait dont je suis déchiré.

Un berger dans la même situation se compare aux fleurs exposées à un vent brûlant qui les consume.

. . . . . *Floribus austrum*
Perditus immisi. (VIRGILE.)

C'est ce qu'on doit observer avec un soin particulier dans la poésie dramatique. *Britannicus* ne doit pas être écrit comme *Athalie*, ni *Polyeucte* comme *Cinna*. Aussi les bons poëtes n'ont-ils pas manqué de prendre la couleur des lieux et des temps, soit de propos délibéré, soit par sentiment et par goût, l'imagination remplie de leur sujet, l'esprit imbu de la lecture des auteurs qui devaient leur donner le ton. On reconnaît les prophètes dans *Athalie*, Tacite dans *Britannicus*, Sénèque dans *Cinna*, et dans *Polyeucte* tout ce que le dogme et la morale de l'Évangile ont de sublime et de touchant.

C'est un heureux choix d'*images* inusitées parmi nous, mais rendues naturelles par ces convenances, qui fait la magie du style de *Mahomet* et d'*Alzire*, et qui manque peut-être à celui de *Bajazet*. Croirait-on que les harangues des sauvages de l'Amérique fussent du même style que le rôle de *Zamore*? En voici un exemple frappant. On propose à l'une de ces nations de changer de demeure; le chef des sauvages répond: « Cette terre nous a nourris, l'on veut que nous l'abandonnions! Qu'on la fasse creuser, on trouvera dans son sein les ossements de nos pères. Faut-il donc que les ossements de nos pères se lèvent pour nous suivre dans une terre étrangère? » Virgile a dit de ceux qui se donnent la mort:

. . . . . *Lucemque perosi*
Projecere animas.

Ils ont fui la lumière et rejeté leur âme.

Les sauvages disent en se dévouant à la guerre, *Je jette mon corps loin de moi.*

On a longtemps attribué les figures du style oriental au climat; mais on a trouvé des *images* aussi hardies dans les poésies des Islandais, dans celles des anciens Écossais, et dans les harangues des sauvages du Canada, que dans les écrits des Persans

et des Arabes. Moins les peuples sont civilisés, plus leur langage est figuré, sensible. C'est à mesure qu'ils s'éloignent de la nature, et non pas à mesure qu'ils s'éloignent du soleil, que leurs idées se dépouillent de cette écorce dont elles étaient revêtues, comme pour tomber sous les sens.

Il y a des phénomènes dans la nature, des opérations dans les arts, qui, quoique présents à tous les hommes, ne frappent vivement que les yeux des philosophes ou des artistes. Ces idées, d'abord réservées au langage des arts et des sciences, ne doivent passer dans le style oratoire ou poétique, qu'à mesure que la lumière des sciences et des arts se répand dans la société. Le ressort de la montre, la boussole, le télescope, le prisme, etc., fournissent aujourd'hui au langage familier des *images* aussi naturelles, aussi peu recherchées que celles du miroir et de la balance. Mais il ne faut hasarder ces translations nouvelles qu'avec la certitude que les deux termes soient bien connus, et que le rapport en soit juste et sensible.

Le poëte lui seul, comme poëte, peut employer les *images* de tous les temps, de tous les lieux, de toutes les situations de la vie. De là vient que les morceaux épiques ou lyriques dans lesquels le poëte parle lui-même en qualité d'homme inspiré sont les plus abondants, les plus variés en *images*. Il a cependant lui-même des ménagements à garder.

1° Les objets d'où il emprunte ses métaphores doivent être présents aux esprits cultivés.

2° S'il adopte un système, comme il y est souvent obligé, celui, par exemple, de la théologie ou celui de la mytologie, celui d'Épicure ou celui de Newton, il se borne lui-même dans le choix des *images*, et s'interdit tout ce qui n'est pas analogue au système qu'il a suivi.

Quoique le Dante ait voulu figurer par l'Hélicon, par Uranie et par le cœur des muses, ce n'est pas dans un sujet comme celui du purgatoire qu'il est décent de les invoquer.

3° Les *images* que l'on emploie doivent être du ton général de la chose, élevées dans le noble, simples dans le familier, sublime dans l'enthousiasme.

Si cette règle a des exceptions, elles regardent plus la compa-

raison que l'*image* : car l'image n'a pas le temps de peindre et d'ennoblir, comme fait la comparaison. Il faut plus d'un mot pour rendre noble et belle la ressemblance de l'irrésolution d'Énée avec le mouvement de la lumière, réfléchie par la surface de l'eau dont un vase est rempli.

Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,
In partesque rapit varias, perque omnia versat.
Sicut aquæ tremulum labris ubi lumen ahenis,
Sole repercussum, aut radiantis imagine lunæ,
Omnia pervolitat late loca; jamque sub auras
Erigitur, summique ferit laquearia tecti. (VIRGILE.)

4° Si le poëte adopte un personnage, un caractère, son langage est assujetti aux mêmes convenances que le style dramatique : il ne doit se servir alors, pour peindre ses sentiments et ses idées, que des *images* qui sont présentes au personnage qu'il a pris.

5° Les images sont d'autant plus frappantes, que les objets en sont plus familiers ; et comme on écrit surtout pour son pays, le style poétique doit avoir naturellement une couleur natale. Cette réflexion a fait dire à un homme de goût, qu'il serait à souhaiter pour la poésie française que Paris fût un port de mer. C'est de toutes ces relations observées avec soin que résulte l'art d'employer les *images* et de les placer à propos.

Mais une règle plus délicate et plus difficile à prescrire, c'est l'économie et la sobriété dans la distribution des *images*. Si l'objet de l'idée est de ceux que l'imagination saisit et retrace aisément et sans confusion, il n'a besoin pour la frapper que de son expression naturelle ; et le coloris étranger de l'*image* n'est plus que de décoration : mais si l'objet, quoique sensible par lui-même, ne se présente à l'imagination que faiblement, confusément, successivement, ou avec peine, l'*image* qui le peint avec force, avec éclat, et ramassé comme en un seul point, cette *image* vive et lumineuse éclaire et soulage l'esprit autant qu'elle embellit le style. C'est ce qui rend si admirable cette sentence de Bacon : *Celui qui a épousé une femme et qui a mis des enfants au jour a donné des ôtages à la fortune.*

On conçoit sans peine les inquiétudes et les soucis dont l'ambitieux est agité ; mais combien l'idée en est plus sensible quand

on les voit voltiger sous des lambris dorés et dans les plis des rideaux de pourpre!

Non enim gazæ, neque consularis
Summovet lictor miseros tumultus
Mentis et curas laqueata circum
Tecta volantes. (HORACE.)

La Fontaine dit, en parlant du veuvage :

On fait un peu de bruit, et puis on se console.

Mais il ajoute :

Sur les ailes du temps la tristesse s'envole;
Le temps ramène les plaisirs.

Et je n'ai pas besoin de faire sentir ici quel agrément l'idée reçoit de l'*image*.

Le choc de deux masses d'air qui se repoussent dans l'atmosphère est sensible par ses effets; mais cet objet vague et confus n'affecte pas l'imagination comme la lutte des aquilons et du vent du midi, *præcipitem africum decertantem aquilonibus*. Cette *image* est frappante au premier coup-d'œil; l'esprit la saisit et l'embrasse. Sénèque a critiqué le *Luctantes ventos* de Virgile : « Ce qui est enfermé, dit-il, n'est pas du vent; ce qui est du vent n'est pas enfermé : » comme si on ne concevait pas bien nettement l'effort que fait l'air comprimé pour s'échapper et pour s'étendre; et cet effort pouvait-il être plus sensiblement exprimé?

Quelle collection d'idées réunies et rendues sensibles dans ce demi-vers de Lucain, qui peint la douleur errante et muette!

Erravit sine voce dolor;

et dans cette *image* de Rome accablée sous le poids de sa grandeur!

Nec se Roma ferens;

et dans ce tableau de Sénèque! *Non miror si quando impetum capit (Deus) spectandi magnos viros colluctantes cum aliqua calamitate.* Dieu se plaît à éprouver les grands hommes par des

calamités. Cette idée serait belle encore exprimée tout simplement; mais quelle force ne lui donne pas l'*image* dont elle est revêtue! Les grands hommes et les calamités sont aux prises; et le spectateur du combat, c'est Dieu.

Quand l'*image* donne à l'objet le caractère de beauté qu'il doit avoir, qu'elle le pare, sans le cacher, avec goût et avec décence, elle convient à tous les styles et s'accorde avec tous les tons. Mais pour peu que le langage figuré s'éloigne de ces règles, il refroidit le pathétique, il énerve l'éloquence, il ôte au sentiment sa simplicité touchante, aux grâces leur ingénuité. Les *images* sont des fleurs, qui, pour être semées avec goût, demandent une main délicate et légère. Cicéron a dit que le style oratoire en devait être comme étoilé : *Translatum, quod maxime tanquam stellis quibusdam notat et illuminat orationem.* (De Orat.)

La poésie elle-même perd souvent à préférer le coloris de l'*image* au coloris de l'objet ; et l'abbé du Bos me semble s'être mépris dans ce qu'il appelle la poésie de style, lorsqu'il l'a fait consister dans une suite continuelle d'*images* qui se succèdent rapidement. C'est le mélange du style simple avec le style figuré qui fait le charme de la poésie; celui-ci serait tendu et fatigant s'il était continu : c'est le défaut du style oriental.

En général, toutes les fois que la nature est belle et touchante en elle-même, c'est dommage de la voiler. Il faut animer ce qui manque de vie et de mouvement; il faut rendre sensible ce qui serait confus et vague; il faut colorer, embellir ce qui n'a pas assez de couleur et d'éclat; mais il faut ne rien prodiguer, et se souvenir que dans un tableau il y a des ombres et des demi-teintes : si toutes les touches en étaient brillantes il n'aurait plus aucun effet.

Ce n'est pas assez que l'idée ait besoin d'être embellie, il faut qu'elle mérite de l'être. Une pensée triviale, revêtue d'une *image* pompeuse ou brillante, est ce qu'on appelle du *Phœbus* : on croit voir une physionomie basse et commune, ornée de fleurs et de diamants. Cela revient à ce premier principe, que l'*image* n'est faite que pour rendre l'idée sensible. Si l'idée ne mérite pas d'être sentie, ce n'est pas la peine de la colorer.

En observant ces deux règles, savoir, de ne jamais revêtir l'idée que pour l'embellir, et de ne jamais embellir que ce qui en mérite le soin, on évitera la profusion des *images*, on ne les emploiera qu'à propos : c'est là ce qui fait la beauté du style de Racine et de la Fontaine; il est riche, et n'est point chargé : c'est l'abondance du génie, que le goût ménage et répand.

La continuation de la même image est une affectation que l'on doit éviter, surtout dans le dramatique, où les personnages sont trop émus pour penser à suivre une allégorie. C'était le goût du siècle de Corneille, et lui-même il s'en est ressenti.

En changeant d'idée, on peut immédiatement passer d'une *image* à une autre : mais le retour du figuré au simple est indispensable si l'on s'étend sur la même idée : sans quoi l'on serait obligé de soutenir la première *image*, ce qui dégénère en affectation; ou de présenter le même objet sous deux *images* différentes, espèce d'inconséquence qui choque le bon sens et le goût.

Il y a des idées qui veulent être relevées; il y en a qui veulent que l'*image* les abaisse au ton du style familier. Ce grand art n'a point de règles, et ne saurait se raisonner. Entendez Lucrèce parlant de la superstition; comme l'*image* qu'il emploie agrandit son idée!

Humana ante oculos fœde quum vita jaceret
In terris, oppressa gravi sub religione,
Quæ caput a cœli regionibus ostendebat.

Voyez des idées aussi grandes présentées avec toute leur force sous les traits les plus ingénus. « C'est le déjeuner d'un petit ver que le cœur et la vie d'un grand empereur, » dit Montaigne; et en parlant de la guerre : « Ce furieux monstre à tant de bras et à tant de têtes, c'est toujours l'homme faible, calamiteux et misérable; c'est une fourmilière émue. L'homme est bien insensé! dit-il encore, il ne saurait forger un ciron, et il forge des dieux par douzaine. » Avec quelle simplicité la Fontaine a peint une mort tranquille!

On sortait de la vie ainsi que d'un banquet,
Remerciant son hôte et faisant son paquet.

Ce qui rend cette familiarité frappante, c'est l'élévation d'âme qu'elle annonce : car il faut planer au-dessus des grands objets pour les voir au rang des petites choses ; et c'est en général sur la situation de l'âme de celui qui parle que le poëte doit se régler pour élever ou abaisser l'*image*.

Dans tous les mouvements impétueux, comme l'enthousiasme, la passion, etc., le style s'enfle de lui-même ; il se tempère ou s'affaiblit quand l'âme s'apaise ou s'épuise : ainsi, toutes les fois que la beauté du sentiment est dans le calme, l'*image* est d'autant plus belle qu'elle est plus simple et plus familière. Les exemples de cette simplicité précieuse sont rares chez les modernes, ils sont communs chez les anciens ; je ne peux trop inviter les jeunes poëtes à s'en nourrir l'esprit et l'âme.

Dans l'éloquence, les *images* ne doivent jamais être forcées ; il faut, dit Cicéron, qu'elles semblent s'être présentées d'elles-mêmes ; il porte la sévérité jusqu'à blâmer *la voûte des cieux*, qui est aujourd'hui une expression commune : *Verecunda debet esse translatio, ut deducta esse in alienum locum, non irruisse, videatur.* (De Orat.)

Quant à l'abus des *images* qu'on appelle *jeux de mots*, cet abus consiste dans la fausseté des rapports.

Les rapports du figuré au figuré ne sont que des relations d'une *image* à une *image*, sans que ni l'une ni l'autre soit donnée pour l'objet réel. C'est ainsi que l'on compare les chaînes de l'amour avec celles de l'ambition, et que l'on dit que celles-ci sont plus pesantes et moins fragiles. Alors ce sont les idées mêmes que l'on compare sous des noms étrangers.

Mais c'est abuser des termes que d'établir une ressemblance réelle du figuré au simple : l'*image* n'est qu'une comparaison dans le sens de celui qui l'emploie ; c'est la donner pour l'objet même que de lui attribuer les mêmes rapports qu'à l'objet, comme dans ces vers :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai. (RAC.)
Elle fuit, mais en Parthe, en me perçant le cœur. (CORNEILLE.)

De la fiction à la réalité les rapports sont pris à la lettre, et

non pas de la métaphore à la réalité. Par exemple, après avoir changé Syrinx en roseau, le poëte en peut faire une flûte; mais quoiqu'il appelle des lis et des roses les couleurs d'une bergère, il n'en fera pas un bouquet. Pourquoi cela? C'est que la métamorphose de Syrinx est donnée pour un fait dont le poëte est persuadé; au lieu que les lis et les roses ne sont qu'une comparaison dans l'esprit *même* du poëte. C'est pour n'avoir pas fait cette distinction si facile, que tant de poëtes ont donné dans les jeux de mots, l'un des vices les plus opposés au naturel, qui fait le charme du style poétique.

IMAGINATION. On appelle ainsi cette faculté de l'âme qui rend les objets présents à la pensée; elle suppose dans l'entendement une appréhension vive et forte, et la facilité la plus prompte à reproduire ce qu'il a reçu. Quand l'*imagination* ne fait que retracer les objets qui ont frappé les sens, elle ne diffère de la mémoire que par la vivacité des couleurs. Quand de l'assemblage des traits que la mémoire a recueillis l'*imagination* compose elle-même des tableaux dont l'ensemble n'a point de modèle dans la nature, elle devient créatrice; et c'est alors qu'elle appartient au génie.

Il est peu d'hommes en qui la réminiscence des objets sensibles ne devienne, par la réflexion, par la contention de l'esprit, assez vive, assez détaillée pour servir de modèle à la poésie. Les enfants même ont la faculté de se faire une image frappante, non-seulement de ce qu'ils ont vu, mais de ce qu'ils ont ouï dire d'intéressant, de pathétique. Tous les hommes passionnés se peignent avec chaleur les objets relatifs au sentiment qui les occupe. La méditation dans le poëte peut opérer les mêmes effets; c'est elle qui couve les idées et les dispose à la fécondité; et quand il peint faiblement, vaguement, confusément, c'est le plus souvent pour n'avoir pas donné à son objet toute l'attention qu'il exige.

Vous avez à peindre un vaisseau battu par la tempête, et sur le point de faire naufrage. D'abord ce tableau ne se présente à

votre pensée que dans un lointain qui l'efface ; mais voulez-vous qu'il vous soit présent, parcourez des yeux de l'esprit les parties qui le composent : dans l'air, dans les eaux, dans le vaisseau même, voyez ce qui doit se passer; dans l'air, des vents mutinés qui se combattent, des nuages qui éclipsent le jour, qui se choquent, qui se confondent, et qui de leurs flancs sillonnés d'éclairs vomissent la foudre avec un bruit horrible ; dans les eaux, les vagues écumantes qui s'élèvent jusques aux nues, des lames polies comme des glaces, qui réfléchissent les feux du ciel, des montagnes d'eau suspendues sur les abîmes où le vaisseau paraît s'engloutir, et d'où il s'élance sur la cime des flots : vers la terre, des rochers aigus où la mer va se briser en mugissant, et qui présentent aux yeux des nochers les débris récents d'un naufrage, augure effrayant de leur sort : dans le vaisseau, les antennes qui fléchissent sous l'effort des voiles, les mâts qui crient et se rompent ; les flancs mêmes du vaisseau qui gémissent, battus par les vagues, et menacent de s'entr'ouvrir ; un pilote éperdu, dont l'art épuisé succombe et fait place au désespoir; des matelots accablés d'un travail inutile, et qui, suspendus aux cordages, demandent au ciel, avec des cris lamentables, de seconder leurs derniers efforts; un héros qui les encourage, et qui tâche de leur inspirer la confiance qu'il n'a plus. Voulez-vous rendre ce tableau plus touchant et plus terrible encore, supposez dans le vaisseau un père avec son fils unique, des époux, des amants qui s'adorent, qui s'embrassent, qui se disent, *Nous allons périr.* Il dépend de vous de faire de ce vaisseau le théâtre des passions, et de mouvoir avec cette machine tous les ressorts les plus puissants de la terreur et de la pitié. Pour cela il n'est pas besoin d'une *imagination* bien féconde ; il suffit de réfléchir aux circonstances d'une tempête pour y trouver ce que je viens d'y voir. Il en est de même de tous les tableaux dont les objets tombent sous les sens; plus on y réfléchit, plus ils se développent. Il est vrai qu'il faut avoir le talent de rapprocher les circonstances et de rassembler des détails qui sont épars dans le souvenir; mais dans la contention de l'esprit la mémoire rapporte, comme d'elle-même, ces matériaux qu'elle a recueillis; et chacun peut se convaincre, s'il

veut s'en donner la peine, que l'*imagination*, dans le physique, est un talent qu'on a sans le savoir.

On confond souvent avec l'*imagination* un don plus précieux encore, celui de s'oublier soi-même; de se mettre à la place du personnage que l'on veut peindre; d'en revêtir le caractère, d'en prendre les inclinations, les intérêts, les sentiments; de le faire agir comme il agirait, et de s'exprimer sous son nom comme il s'exprimerait lui-même. Ce talent de disposer de soi diffère autant de l'*imagination* que les affections intimes de l'âme diffèrent de l'impression faite sur les sens. Il veut être cultivé par le commerce des hommes, par l'étude de la nature et des modèles de l'art : c'est l'exercice de toute la vie; encore n'est-ce point assez. Il suppose de plus une sensibilité, une souplesse, une activité dans l'âme, que la nature seule peut donner. Il n'est pas besoin, comme on le croit, d'avoir éprouvé les passions pour les rendre, mais il faut avoir dans le cœur ce principe d'activité qui en est le germe, comme il est celui du génie. Aussi entre mille poëtes qui savent peindre ce qui frappe les yeux, à peine s'en trouve-t-il un qui sache développer ce qui se passe au fond de l'âme. La plupart connaissent assez la nature pour avoir imaginé, comme Racine, de faire exiger d'Oreste, par Hermione, qu'il immolât Pyrrhus à l'autel; mais quel autre qu'un homme de génie aurait conçu ce retour si naturel et si sublime?

Pourquoi l'assassiner? qu'a-t-il fait? à quel titre?
Qui te l'a dit?

Les alarmes de Mérope sur le sort d'Égisthe, sa douleur, son désespoir à la nouvelle de sa mort; la révolution qui se fait en elle en le reconnaissant, sont des mouvements que la nature indique à tout le monde; mais ce retour si vrai, si pathétique :

. . . . . Barbare, il te reste une mère.
Je serais mère encor sans toi, sans ta fureur.

Cet égarement, où l'excès du péril étouffe la crainte dans l'âme d'une mère éperdue :

Eh bien! cet étranger, c'est mon fils, c'est mon sang.

Ces traits, dis-je, ne se présentent qu'à un poëte qui est devenu Mérope par la force de l'illusion. Il en est de même du *Qu'il mourût* du vieil Horace, et de tous ces mouvements sublimes dans leur simplicité, qui semblent, quand ils sont placés, être venus s'offrir d'eux-mêmes. Lorsque le vieux Priam, aux pieds d'Achille, dit, en se comparant à Pélée : « Combien suis-je plus malheureux que lui ! Après tant de calamités, la fortune impérieuse m'a réduit à oser ce que jamais mortel n'osa avant moi : elle m'a réduit à baiser la main homicide et teinte encore du sang de mes enfants. » On se persuade que, dans la même situation, on lui eût fait tenir le même langage ; mais cela ne paraît si simple que parce qu'on y voit la nature ; et pour la peindre avec cette vérité, il faut l'avoir, non pas sous les yeux, non pas dans l'idée, mais au fond de l'âme.

Ce sentiment, dans son plus haut degré de chaleur, n'est autre chose que l'enthousiasme ; et si on appelle *ivresse*, *délire*, ou *fureur*, la persuasion que l'on n'est plus soi-même, mais celui que l'on fait agir, que l'on n'est plus où l'on est, mais présent à ce qu'on veut peindre, l'enthousiasme est tout cela. Mais on se tromperait si, sur la foi de Cicéron, l'on attendait tout des seules forces de la nature et du souffle divin, dont il suppose que les poëtes sont animés : *Poetam natura ipsa valere, et mentes viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu afflari.*

Il faut avoir profondément sondé le cœur humain pour en saisir avec précision les mouvements variés et rapides, pour devenir soi-même, dans la vérité de la nature, Mérope, Hermione, Priam, et tour à tour chacun des personnages que l'on fait parler et agir. Ce que Platon appelle *manie* suppose donc beaucoup de sagesse ; et je doute que Locke et Pascal fussent plus philosophes que Racine et Molière.

Castelvetro définit la poésie pathétique : *Trovamento e essercitamento della persona ingeniosa, e non della furiosa.* Non, sans doute, l'enthousiasme n'est pas une fureur vague et aveugle ; mais c'est la passion du moment, dans sa vérité, sa chaleur naturelle ; c'est la vengeance si l'on fait parler Atrée, l'amour si l'on fait parler Ariane, la douleur et l'indignation si

l'on fait parler Philoctète. Il arrive souvent que l'*imagination* du poëte est frappée, et que son cœur n'est pas ému. Alors il peint vivement tous les signes de la passion, mais il n'en a point le langage. Le Tasse, après la mort de Clorinde, avait Tancrède devant les yeux; aussi l'a-t-il peint comme d'après nature :

Pallido, freddo, muto, e quasi privo
Di movimento, al marmo gli occhi affisse;
Al fin spargendo un lagrimoso rivo,
In un languido ahime proruppe.

Mais pour le faire parler, ce n'était pas assez de le voir, il fallait être un autre lui-même; et c'est pour n'avoir pas été dans cette pleine illusion, qu'il lui a fait tenir un langage peu naturel.

Virgile au contraire avait en même temps, et l'*imagination* frappée, et l'âme remplie de son objet, et l'une et l'autre profondément émues, lorsqu'il a peint et fait parler Didon dans ces beaux vers :

Talia dicentem jamdudum aversa tuetur,
Huc illuc volvens oculos; totumque pererrat
Luminibus tacitis, et sic accensa profatur :
Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide, etc.

L'homme du monde qui pouvait le mieux parler de l'enthousiasme, M. de Voltaire, nous dit que l'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poëtes. Mais comment l'enthousiasme peut-il être gouverné par le raisonnement? Voici sa réponse : « Un poëte dessine d'abord l'ordonnance de son tableau; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages et leur donner le caractère des passions, alors l'*imagination* s'échauffe, l'enthousiasme agit; c'est un coursier qui s'emporte dans la carrière, mais sa carrière est régulièrement tracée. » Il le compare au grand Condé, qui méditait avec sagesse et combattait avec fureur.

IMITATION. *Imiter* un écrivain, un orateur, un poëte, ce n'est pas le traduire, le copier servilement; c'est, dans le sens le plus étroit, se pénétrer de sa pensée, et la rendre avec liberté; c'est, dans le sens le plus étendu, former son esprit, son langage, ses habitudes de concevoir, d'imaginer, de composer, sur un modèle avec lequel on se sent quelque analogie; étudier ses tours, ses images, ses mouvements, son harmonie, et après s'être frappé l'imagination, enrichi la mémoire, rempli l'âme de ses beautés, s'essayer dans le même genre; prendre, non ses défauts, ses négligences, s'il en a, mais ce qu'il y a de beau, de grand, d'exquis dans le caractère de son génie et de son style; tâcher, si l'on est orateur, d'approcher de l'heureuse abondance, de la dignité, de l'élégance, de l'harmonie de Cicéron, de son adresse insinuante; s'exercer à jeter, comme lui, les filets de la persuasion sur l'auditoire ou sur les juges; ou s'essayer à remuer la massue de Démosthène,

Ingentis quatiat Demosthenis arma. (PÉTRON.)

à manier le raisonnement et la controverse avec la vigueur et le poids de sa dialectique entraînante, à mouvoir les ressorts d'un pathétique austère et grave; et à lancer, comme lui, le rocher d'Ajax dans les mouvements d'indignation. S'il est poëte, il examinera comment Virgile est devenu l'Homère de son siècle, Racine, le Virgile et en même temps l'Euripide du sien. (Je dis le *Virgile*, par le charme des vers, autant que l'a permis sa langue, et l'*Euripide*, en traitant les sujets de ce tragique si touchant et en les traitant mieux que lui.) Il examinera comment Molière et la Fontaine ont passé de si loin les auteurs qu'ils ont *imités*, et par quelle supériorité de génie, s'élevant au-dessus de tout ce qui les a devancés, ils se sont rendus peut-être *inimitables* à tout ce qui devait les suivre.

S'il est historien, il se consultera pour *imiter* ou la plénitude de Thucydide, ou l'élégance de Xénophon, ou la majesté de Tite-Live, ou l'énergie et la profondeur de Tacite.

Les élèves de Raphaël et des Caraches n'en ont pas été les copistes; mais dans leurs tableaux on reconnaît le génie de leur

école, la touche, le dessin, la couleur de leur maître, sa manière de composer.

Ce qui fait des *imitateurs* un troupeau d'esclaves, *servum pecus*, c'est l'inertie de leur esprit, et cette basse timidité qui ne sait qu'obéir et suivre. De tous les caractères le plus essentiel à celui qui prend pour modèle un homme de génie, c'est la hardiesse du génie : et comment ressembler à celui qui ose si on n'ose pas comme lui ?

Celui-là seul est digne d'*imiter* les grands modèles, que l'esprit d'autrui ravit hors de lui-même, comme l'a si bien dit Longin, en comparant l'*imitateur* à la prêtresse d'Apollon. « Ces grandes beautés que nous remarquons dans les ouvrages des anciens, sont, dit-il, comme autant de sources sacrées, d'où s'élèvent des vapeurs heureuses qui se répandent dans l'âme de leurs *imitateurs;* si bien que dans ce moment ils sont comme ravis et emportés de l'enthousiasme d'autrui. » Mais, pour exemple, quel est l'*imitateur* qu'il donne à Homère? Platon. N'avait-il donc pas lu Virgile? Le même auteur nous trace une belle méthode d'*imitation,* et la voici. « Comment est-ce qu'Homère aurait dit cela? Qu'auraient fait Platon, Démosthène, ou Thucydide même (s'il est question d'histoire), pour écrire ceci en style sublime ? Car ces grands hommes, poursuit Longin, que nous nous proposons d'*imiter,* se présentant de la sorte à notre imagination, nous servent comme de flambeaux, et nous élèvent l'âme presque aussi haut que l'idée que nous avons conçue de leur génie, surtout si nous nous imprimons bien ceci en nous-mêmes : *Que penseraient Homère ou Démosthène de ce que je dis, s'ils m'écoutaient? quel jugement feraient-ils de moi?* En effet, nous ne croirons pas avoir un médiocre prix à disputer si nous pouvons nous figurer que nous allons sérieusement rendre compte de nos écrits devant un si célèbre tribunal, et sur un théâtre où nous avons de tels héros pour juges et pour témoins. »

Voilà certainement, en littérature, la plus belle de toutes les leçons; elle le serait en morale.

« Mais un motif encore plus puissant pour nous exciter, c'est

de songer, ajoute-t-il, au jugement que toute la postérité fera de nos écrits.

En ceci, je prends la liberté de n'être pas de l'avis de Longin : car l'idée que nous avons de la postérité et de ses jugements est une idée vague et confuse ; au lieu que celle de tel homme de génie et de goût est distincte, claire et frappante. Il nous est donc mille fois plus facile de répondre en nous-mêmes à cette question : *Que diraient de moi Homère ou Démosthène?* qu'à celle-ci : *Que dira de moi la postérité?*

« En se proposant un modèle, dit Cicéron par la bouche d'Antoine, le jeune orateur doit s'attacher à ce qu'il y a d'excellent, et s'exercer ensuite à lui ressembler en cela le plus qu'il lui sera possible. » *Tum accedat exercitatio qua illum quem ante delegerit* imitando *effingat.* « J'ai vu souvent, ajoute-t-il, des *imitateurs* copier ce qu'il y avait de plus facile, et même ce qu'il y avait de défectueux, de vicieux dans leur modèle. Ils commencent par choisir mal ; et si leur modèle, quoique mauvais, a quelque bonne qualité, ils la laissent, et ne prennent de lui que ses défauts. » *Qui autem ita faciet ut oportet, primum vigilet necesse est in deligendo ; deinde, quem probavit, in eo quæ maxime excellent, ea diligentissime persequatur.* (De Orat.)

Nos anciens régents avaient tous ces préceptes devant les yeux, et ils appelaient *imiter,* appliquer à Judas cette apostrophe de Cicéron à Marc-Antoine : *O audaciam immanem!* ou faire l'exorde d'un sermon de celui du même orateur : *Quousque tandem abutere?* en y substituant *divina patientia.* Rien de plus indécent et de plus puéril que de pareilles translations.

Imiter, ce n'est pas accommoder ainsi à un autre sujet un morceau pris et copié avec des changements de mots ; c'est quelquefois, comme je l'ai dit, traduire librement d'une langue à une autre ; c'est s'emparer d'un ouvrage ancien, et le reproduire, ou sous la même forme, avec de nouvelles beautés, ou sous une forme nouvelle ; c'est faire passer dans un nouvel ouvrage des beautés étrangères, anciennes ou modernes, et dont on enrichit sa langue ; c'est, dans sa langue même, recueillir

d'un ouvrage obscur et oublié, des pensées heureuses, mais indignement mises en œuvre par l'inventeur, et les placer, les assortir, les exprimer comme elles devraient l'être; c'est même exprimer en beaux vers ce qu'un historien, un philosophe, un orateur a dit en prose.

Au sortir de la barbarie on commença par vouloir *imiter* : rien de plus naturel; mais on fit comme les harpies : *Contactuque omnia fœdant.* On déshonora les beaux modèles; on en prit souvent de mauvais. Sénèque le tragique eut plus de copistes que Sophocle et Euripide; et ces copistes, sans rendre ses beautés, exagérèrent ses défauts.

Croirait-on que ces vers d'une de nos anciennes farces pieuses :

> Père éternel, quel vergogne!
> Vous dormez là comme un ivrogne.

fussent une imitation? Voici le texte qu'on a souillé, en le traduisant avec tant de grossièreté et de bassesse: *Excitatus est, tanquam dormiens, Dominus, tanquam potans crapulatus a vino.* (Psal. 77.)

Dans le siècle du goût, l'art d'*imiter* fut l'art d'embellir ses modèles. C'est ainsi que Corneille a *imité* Sénèque dans la scène d'Auguste avec Cinna; c'est ainsi que Racine, dans *Britannicus* et *Athalie*, a *imité* Tacite et les prophètes.

M. de Voltaire, dans *la Mort de César*, a fait d'une ébauche grossière de Shakspeare une statue digne de Michel-Ange. Molière a su tirer des perles précieuses du fumier des plus mauvais comiques. Fléchier a fait d'un mauvais exorde de Lingendes le frontispice incomparable de l'oraison funèbre de Turenne. Corneille a rendu immortelles trois pièces espagnoles, qu'on aurait ignorées, lorsqu'il en a tiré *le Cid*, *Héraclius* et *le Menteur*.

Le plus habile des *imitateurs*, c'est Virgile. Il a pris dans le poëme des Argonautes, d'Apollonius de Rhodes, l'idée de l'épisode de Didon, même avec assez de détails. Le complot de Minerve et de Junon sollicitant le secours de Vénus, et celle-ci obtenant de l'amour qu'il blesse Médée et Jason; le feu dont Médée brûle en secret; son entretien avec Chalciope, sa sœur;

l'agitation de son âme dans le silence de la nuit; le combat qu'elle éprouve entre la honte de trahir son père et le désir de sauver Jason; tout cela, dis-je, est évidemment l'esquisse d'après laquelle Virgile a peint le plus beau tableau qui nous reste de l'antiquité. Mais on va voir par un exemple combien, en *imitant*, il a surpassé son modèle. Voici la version littérale du texte d'Apollonius : « La nuit couvrait la terre de son ombre, et en pleine mer les nochers étaient occupés sur leur navire à observer les étoiles d'Hélice et d'Orion. Les voyageurs et les gardiens des portes étaient endormis. La douleur même de quelques mères qui avaient perdu leurs enfants était suspendue par le sommeil. On n'entendait dans la ville ni le cri des chiens, ni le murmure et le bruit des hommes. Le silence régnait au milieu des ténèbres. Médée elle seule ne connut point les douceurs de cette nuit tranquille, tant son âme était agitée des inquiétudes que lui causait Jason. »

Voici à présent le texte de Virgile :

Nox erat; et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, sylvæque et sæva quierant
Æquora : quum medio volvuntur sidera lapsu,
Quum tacet omnis ager, pecudes, pictæque volucres,
Quæque lacus late liquidos, quæque aspera dumis
Rura tenent, somno, positæ sub nocte silenti,
Lenibant curas et corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœnissa; neque unquam
Solvitur in somnos, oculisve aut pectore noctem
Accipit : ingeminant curæ, rursusque resurgens
Sævit amor, magnoque irarum fluctuat æstu.

On voit ici non-seulement la supériorité du talent, la vie et l'âme répandues dans une poésie harmonieuse et du coloris le plus pur, mais singulièrement encore la supériorité du goût. Dans la peinture du poëte grec, il y a des détails inutiles, il y en a de contraires à l'effet du tableau. Les observations des pilotes, dans le silence de la nuit, portent elles-mêmes le caractère de la vigilance et de l'inquiétude, et ne contrastent point avec le trouble de Médée : l'image d'une mère qui a perdu ses enfants est faite pour distraire de celle d'une amante : elle en

affaiblit l'intérêt, et le poëte, en la lui opposant, est allé contre son dessein : au lieu que, dans le tableau de Virgile, tout est réduit à l'unité. C'est la nature entière dans le calme et dans le sommeil, tandis que la malheureuse Didon veille seule et se livre en proie à tous les tourments de l'amour. Enfin, dans le poëte grec, le cri des chiens, le sommeil des portiers sont des détails minutieux et indignes de l'épopée, au lieu que dans Virgile tout est noble et peint à grands traits : huit vers embrassent la nature.

On a cité avec raison comme une imitation heureuse l'usage que Silius Italicus a fait d'un trait de Cicéron. L'orateur, dans l'un de ses plaidoyers, ayant parlé un peu trop avantageusement de lui-même, il s'éleva une clameur; alors, s'interrompant pour répondre à cette huée : *Nihil me clamor ille commovet* (dit-il), *sed consolatur, quum indicat esse quosdam cives imperitos, sed non multos. Nunquam, mihi credite, populus romanus, hic qui silet consulem me fecisset si vestro clamore perturbatum iri arbitraretur.*

Dans le poëme de Silius, le dictateur Fabius tient à peu près le même langage à ceux qui, dans son camp, murmurent de sa lenteur; et rien au monde n'est mieux placé :

Fervida si nobis corda abruptumque putassent
Ingenium patres, et si clamoribus, inquit,
Turbari facilem mentem, non ultima rerum
Et deplorati mandassent Martis habenas.

Mais si l'on a donné, avec raison, tant de liberté à l'*imitation*, afin d'encourager et de faciliter, s'il est permis de le dire, la circulation des richesses littéraires et des productions de l'esprit humain, de siècle en siècle, et d'une langue à l'autre, ou d'un genre de littérature à un genre tout différent (*voyez* PLAGIAT), il y a pourtant une loi de restriction indispensable dans ce commerce : c'est de ne jamais emprunter d'un auteur dans la même langue, à moins de faire mieux que lui : car le public, pour pardonner l'usurpation, veut y gagner; et pour lui, le larcin doit être un accroissement de richesse. Ainsi, quand même Ésope, Phèdre, Pilpai, auraient été contemporains de la

Fontaine, ses compatriotes, ses voisins, on aurait applaudi au vol qu'il aurait fait des sujets de leurs fables : et plût au ciel que la Motte lui-même et une foule de fabulistes très-inférieurs à la Motte fussent venus avant la Fontaine, et qu'il eût trouvé leurs sujets dignes d'être mis en œuvre par lui ! Mais ce qui n'est pas permis de même, c'est de dire plus mal ce qu'un autre a mieux dit. Par exemple, après ces vers de la Fontaine, si naturels, si naïfs, si plaisants :

Quel esprit ne bat la campagne ?
Qui ne fait châteaux en Espagne ?
Pichrocole, Pyrrhus, la laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous.
Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux.
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes :
Tout le bien du monde est à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;
Je m'écarte, je vais détrôner le sophi ;
On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant.
Quelque accident fait-il que je rentre en moi même,
Je suis Gros-Jean comme devant.

Après ces vers, Fontenelle n'aurait pas dû dire, quoiqu'il méprisât le naïf :

Souvent en s'attachant à des fantômes vains,
Notre raison séduite avec plaisir s'égare ;
Elle-même jouit des plaisirs qu'elle a feints ;
Et cette illusion pour quelque temps répare
Le défaut des vrais biens que la nature avare
N'a pas accordés aux humains.

Le bel esprit doit s'abstenir surtout de lutter contre le génie.

INSINUATION. Tour d'éloquence qui consiste à présenter à l'auditoire, au lieu de l'objet qu'on se propose, et pour lequel on sait qu'il a de la répugnance ou de l'éloignement, un autre objet qui l'intéresse, et qui, par ses rapports avec l'objet dont

il s'agit, dispose d'abord les esprits à ne pas en être blessés, et les amène insensiblement à le voir d'un œil favorable. Cicéron recommande cette méthode toutes les fois que celui qui est en cause, ou la cause elle-même, présente un aspect odieux. *Insinuatione utendum est quum animus auditoris infensus est.* Et il indique les moyens d'user d'*insinuation*. *Si causæ turpitudo contrahit offensionem; aut pro eo homine in quo offenditur, alium hominem qui diligitur interponi oportet; aut pro re in qua offenditur, aliam rem quæ probatur; aut pro re hominem, aut pro homine rem; ut ab eo quod odit ad id quod diligit auditoris animus traducatur.* Par exemple, il s'agit d'un fils dont l'imprudence et la témérité ont besoin d'indulgence, et dont la défense directe révolterait les juges : on parle des vertus et des services de son père, et on le peint accablé de douleur de l'égarement de son fils. Il s'agit d'une action odieuse et punissable qu'un homme de mérite a commise dans quelque malheureux moment: on commence par rappeler les actions louables qui ont honoré le reste de sa vie, et l'on demande comment il est possible qu'un caractère honnête, un heureux naturel se soit tout à coup démenti? *Deinde, quum jam mitior factus erit auditor, ingredi pedetentim in defensionem, et dicere, ea quæ indignantur adversarii, tibi quoque indigna videri : deinde quum lenieris eum qui audiet, demonstrare nihil eorum ad te pertinere.*

Ce n'est pas seulement dans l'exorde de ses harangues que Cicéron emploie cet artifice; il y revient quand il s'agit d'émouvoir, de gagner les juges : et on le voit dans ses péroraisons, tantôt se présenter lui-même à la place de l'accusé (*pro Sextio : pro Plancio*); tantôt faire parler l'accusé à sa place (*pro Milone*); tantôt introduire à la place de l'accusé ses parents, ses amis, sa femme, ses enfants (*pro Flacco, pro Cœlio, pro Murena*), ou quelque personne sacrée, comme la vestale dans la péroraison du plaidoyer pour Fonteius; tantôt appeler à son secours le peuple, les chevaliers, les centurions, les soldats, dont l'accusé a mérité l'estime, comme dans la péroraison du plaidoyer pour Milon, où il épuise toutes les ressources de l'éloquence pathétique. *Voyez* PÉRORAISON.

Le discours de Phénix à Achille pour l'adoucir, au neuvième livre de l'*Iliade*, est rempli d'*insinuation* : sa propre histoire, les leçons de Pélée lorsqu'il lui confia son fils, l'aventure de Méléagre, l'allégorie des prières, sont autant de détours pour arriver au même but.

L'*insinuation* s'emploie de même à rejeter sur l'adversaire ce que la cause a d'odieux, et à détourner d'une partie à l'autre l'indignation de l'auditoire. Mais il faut y mettre, dit le même orateur, beaucoup de prudence et d'adresse, faire semblant de ne vouloir que se justifier soi-même, et n'attaquer qu'avec beaucoup de précaution ceux à qui l'auditoire paraît s'intéresser. *Negare te quidquam de adversariis esse dicturum : ut neque aperte lædas eos qui diliguntur, et tamen id obscure faciens, quoad possis, alienes ab eis auditorum voluntatem.*

On voit par-là que les raffinements de l'art de nuire ne sont pas nouveaux ; et dans les oraisons de Cicéron, nos gens de cour pourraient eux-mêmes en trouver des exemples dont ils seraient jaloux. Mais il n'y en a pas un, dans le plus *insinuant* des orateurs, qui approche de celui que nous en a donné Racine, dans la scène de Narcisse avec Néron, au quatrième acte de *Britannicus*.

Intérêt. Affection de l'âme qui lui est chère et qui l'attache à son objet. Dans un récit, dans une peinture, dans une scène, dans un ouvrage d'esprit en général, c'est l'attrait de l'émotion qu'il nous cause, ou le plaisir que nous éprouvons à en être ému de curiosité, d'inquiétude, de crainte, de pitié, d'admiration, etc.

J'ai déjà distingué ailleurs l'*intérêt* de l'art et celui de la chose.

L'art nous attache, ou par le plaisir de nous trouver nous-mêmes assez éclairés, assez sensibles pour en saisir les finesses, pour en admirer les beautés, ou par le plaisir de voir dans nos semblables ces talents, cette âme, ce génie, ce don de plaire, d'émouvoir, d'instruire, de persuader, etc. Ce plaisir augmente à mesure que l'art présente plus de difficultés, et suppose plus

de talents. Mais il s'affaiblirait bientôt s'il n'était pas soutenu par l'*intérêt* de la chose; et tout seul il est trop léger pour valoir la peine qu'il donne. Le poëte aura donc soin de choisir des sujets qui, par leur agrément ou leur utilité, soient dignes d'exercer son génie, sans quoi l'abus du talent changerait en un froid dédain ce premier mouvement de surprise et d'admiration que la difficulté vaincue aurait causé.

L'*intérêt* de la chose n'est pas moins relatif à l'amour de nous-mêmes que l'intérêt de l'art. Soit que la poésie, par exemple, prenne pour objets des êtres comme nous, doués d'intelligence et de sentiment, ou des êtres sans vie et sans âme, c'est toujours par une relation qui nous est personnelle que ce sentiment nous saisit. Il est seulement plus ou moins vif, selon que le rapport qu'il suppose de l'objet à nous est plus ou moins direct et sensible.

Le rapport des objets avec nous-mêmes est de ressemblance ou d'influence : de ressemblance, par les qualités qui les rapprochent de notre condition; d'influence; par l'idée du bien ou du mal qui peut nous en arriver, et d'où naît le désir ou la crainte. J'ai fait voir, en parlant des *mouvements du style* et des moyens de l'animer, comme la poésie nous met partout en société avec nos semblables, en attribuant à tout ce qui peut avoir quelque apparence de sensibilité une âme pareille à la nôtre. Il n'est donc pas difficile de concevoir par quelle ressemblance deux jeunes arbrisseaux qui étendent leurs branches pour les entrelacer, deux ruisseaux qui, par mille détours, cherchent la pente qui les rapproche, participent à l'*intérêt* que nous inspirent deux amants. Qu'on se demande à soi-même d'où naît le plaisir délicat et vif que nous fait le tableau de la belle saison, lorsque la terre est *en amour*, comme disent si bien les laboureurs, que l'on se demande d'où naît l'impression de mélancolie que fait sur nous l'image de l'automne, lorsque les forêts et les champs se dépouillent, et que la nature semble dépérir de vieillesse; on trouvera que le printemps nous invite à des noces universelles, et l'automne à des funérailles, et que nous y assistons à peu près comme à celles de nos pareils.

Lorsque la peinture d'un paysage riant et paisible vous cause

une douce émotion, une rêverie agréable, consultez-vous, et vous trouverez que dans ce moment vous vous supposez assis au pied de ce hêtre, au bord de ce ruisseau, sur cette herbe tendre et fleurie, au milieu de ces troupeaux qui, de retour le soir au village, vous donneront un lait délicieux. Si ce n'est pas vous, c'est un de vos semblables que vous croyez voir dans cet état fortuné; mais son bonheur est si près de vous, qu'il dépend de vous d'en jouir : et cette pensée est pour vous ce qu'est pour l'avare la vue de son or, l'équivalent de la jouissance. Mais à ce tableau que vous présente la nature le poëte sait qu'il manque quelque chose. Il place une bergère au bord du ruisseau; il la fait jeune et jolie, ni trop négligée, de peur de blesser votre délicatesse, ni trop parée, de peur de détruire votre illusion. Il lui donne un air simple et naïf, car il sait que vous demandez un cœur facile à séduire; il lui donne une voix touchante, organe d'une âme sensible; et il la peint se mirant dans l'eau et mêlant des fleurs à ses cheveux, comme pour vous annoncer qu'elle a ce désir de plaire qui suppose le besoin d'aimer. S'il veut rendre le tableau plus piquant, il placera loin d'elle un bocage sombre, où vous croirez qu'il est facile de l'attirer. Il feindra même qu'un berger l'y appelle : vous le verrez entre les arbres, le feu du désir dans les yeux, et un mouvement confus de jalousie se mêlera, si elle sourit, au sentiment qu'elle vous inspire.

Je suppose au contraire que le poëte veuille vous causer une sombre mélancolie, c'est un désert qu'il vous peindra. Le bruit d'un torrent qui se précipite sur des rochers, et qui va dormir dans les gouffres, trouve seul dans ce lieu sauvage le silence de la nature. Vous y voyez des chênes brisés par la foudre, mais que la hache a respectés; des montagnes couronnées de frimas terminent l'horizon; de tous les oiseaux, l'aigle seul ose y déposer les fruits de ses amours. Il vole, tenant dans ses griffes un tendre agneau enlevé à sa mère, et dont le bêlement timide se fait entendre dans les airs : cependant l'aigle aux ailes étendues arrive joyeux de sa proie, et la présente à ses petits. Plus bas la louve allaite les siens, et dans les yeux de cette bête féroce l'amour maternel se peint avec douceur. Ces deux actions, toutes sim-

ples, concourent avec l'image du lieu à exciter dans l'âme cette crainte que les enfants aiment si fort à éprouver, et dont l'homme, qui est toujours enfant par le cœur, ne dédaigne pas de jouir encore.

Le désir d'être auprès de la bergère vous attachait au premier tableau; le plaisir secret de n'être pas au bord de ce torrent, au pied de ces rochers, parmi ces animaux terribles, vous attache au second, car il n'est pas moins doux de contempler les maux dont on est exempt que de voir les biens dont on peut jouir.

Dans l'un et l'autre de ces tableaux, on voit la nature *intéressante;* mais lequel des deux est celui de la belle nature? C'est ce qui n'importe guère au poëte; car la beauté poétique n'est autre chose que l'*intérêt;* et pour lui la belle nature est celle dont l'imitation nous émeut comme nous voulons être émus. Et dans quel autre sens dirait-on que ce désert est un beau désert, que ce paysage est un beau paysage? Lorsqu'on lit dans Homère que le prêtre d'Apollon, à qui les Grecs avaient refusé de rendre sa fille, *s'en allait, en silence, le long du rivage de la mer, dont les flots faisaient un grand bruit :* à la sensation que fait le vague de cette peinture, chacun s'écrie. Cela est beau! Et certainement on ne veut pas dire que ce rivage est un beau rivage, que cette mer est une belle mer; car si l'on écarte l'image de ce père affligé qui *s'en allait en silence*, le reste du tableau n'est plus rien. Il est donc vrai qu'en poésie rien n'est beau que par les rapports des détails avec l'ensemble, et de l'ensemble avec nous-mêmes.

D'où vient que la nature, embellie dans la réalité, devient si souvent insipide à l'imitation? d'où vient que la nature inculte et brute nous enchante dans l'imitation, et nous déplaît dans la réalité? Que l'on représente, soit en peinture, soit en poésie, ce palais dont vous admirez la symétrie et la magnificence, il ne vous cause aucune émotion; qu'on vous retrace les ruines d'un vieil édifice, vous êtes saisi d'un sentiment confus que vous chérissez, sans même en démêler la cause. Pourquoi cela? Pourquoi? c'est que l'un de ces tableaux est pathétique, et que l'autre ne l'est pas; que celui-ci ne réveille en vous aucune idée

qui, vous émeuve, et que celui-là tient à des choses qui vous donnent à réfléchir. Des générations qui ont disparu de la terre, les ravages du temps auquel rien n'échappe, les monuments de l'orgueil qu'il a ruinés, la vieillesse, la destruction, tout cela vous ramène à vous-même. On ne lit pas sans émotion la réponse de Marius à l'envoyé du gouverneur de Libye : « Tu diras à Sextilius que tu as vu Marius fugitif assis sur les ruines de Carthage. » Je demandais à un voyageur qui avait parcouru cette Grèce, encore célèbre par les débris de ses monuments, je lui demandais, dis-je, si ces lieux étaient fréquentés : « Nous n'y avons trouvé, me dit-il, que le temps qui démolissait en silence. » Cette réponse me saisit.

Examinez tout ce qu'on appelle tableaux pathétiques dans la nature, il semble qu'on y lise la même inscription qui fut gravée sur une pyramide élevée en mémoire d'une éruption du Vésuve : *Posteri, posteri, vestra res agitur.* C'est à ce grand caractère qu'on distingue ce qui porte avec soi un *intérêt* universel et durable.

Quæque olim jubeant natos meminisse parentes.
(OVIDE.

En général la nature qui ne dit rien à l'âme, qui n'y excite aucun sentiment, ou qui la rebute et la révolte par des impressions qu'elle fuit, va contre l'intention du poëte, et doit être bannie de la poésie. Celle au contraire dont nous sommes émus, comme il veut que nous le soyons et comme nous aimons à l'être, est celle qu'il doit imiter. Si donc il veut inspirer la crainte ou le désir, l'envie ou la pitié, la joie ou la mélancolie, qu'il interroge son âme ; il est certain que pour se bien conduire, il n'a qu'à se bien consulter.

Cette règle est encore plus sûre dans le moral que dans le physique ; car celui-ci ne peut agir sur l'âme que par des rapports éloignés et qui ne sont pas également sensibles pour tous les esprits ; au lieu que dans le moral l'âme agit immédiatement sur l'âme : rien n'est si près de l'homme que l'homme même.

Qu'un poëte décrive un incendie, l'image des flammes et des débris nous affectera plus ou moins, selon que nous avons l'i-

magination plus ou moins vive, et le plus grand nombre même en sera faiblement ému; mais qu'il nous présente simplement, sur un balcon de la maison qui brûle, une mère tenant son enfant dans ses bras, et luttant contre la nature pour se résoudre à le jeter, plutôt que de le voir consumé avec elle par les flammes qui l'environnent; qu'il la présente mesurant tour à tour, avec des yeux égarés, l'effrayante hauteur de la chute, et le peu d'espace, plus effrayant encore, qui la sépare des feux dévorants; tantôt élevant son enfant vers le ciel avec les regards de l'ardente prière, tantôt prenant avec violence la résolution de le laisser tomber, et le retenant tout à coup avec le cri du désespoir et des entrailles maternelles; alors le pressant dans son sein et le baignant de ses larmes, et dans l'instant même se refusant à ses innocentes caresses, qui lui déchirent le cœur : ah! qui ne sent l'effet que ce tableau doit faire s'il est peint avec vérité?

Combien de peintures physiques dans l'*Iliade!* en est-il une seule dont l'impression soit aussi générale que celle des adieux d'Hector et d'Andromaque, et de la scène de Priam aux pieds d'Achille, demandant le corps de son fils?

Il arrive quelquefois au théâtre qu'un bon mot détruit l'effet d'un tableau pathétique; et le penchant de certains esprits, de la plus vile espèce, à tourner tout en ridicule, est ce qui éloigne le plus nos poëtes de cette simplicité sublime, si difficile à saisir et si facile à parodier; mais il faut avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide et basse qui cherche à rire où la nature invite à pleurer.

Lorsque pour la première fois on exposa sur la scène le tableau des enfants d'Inès aux genoux d'Alphonse, deux mauvais plaisants auraient suffi pour en détruire l'illusion. Un prince qui connaissait la légèreté de l'esprit français avait même conseillé à la Motte de retrancher cette belle scène; la Motte osa ne pas l'en croire. Il avait peint ce que la nature a de plus tendre et de plus touchant; et toutes les fois qu'on n'aura que les parodistes à craindre, il faut avoir, comme lui, le courage de les braver.

Il en est des objets qui élèvent l'âme comme de ceux qui l'attendrissent : la générosité, la constance, le mépris de l'infortune,

de la douleur et de la mort; le dévouement de soi-même au bien de la patrie, à l'amour ou à l'amitié; tous les sentiments courageux, toutes les vertus héroïques, produisent sur nous des effets infaillibles; mais vouloir que la poésie n'imite que de ces beautés, c'est vouloir que la peinture n'emploie que les couleurs de l'arc-en-ciel. Que les partisans de la belle nature nous disent donc si Racine et Corneille ont mal fait de peindre Narcisse et Félix, Mathan et Cléopâtre dans *Rodogune*? Il peut y avoir quelques beautés naturelles dans Cléopâtre, dont le caractère a de la force et de la hauteur; mais dans l'indigne politique et la dureté de Félix, dans la perfidie et la scélératesse de Mathan, dans la fourberie, la noirceur et la bassesse de Narcisse, où trouver la belle nature? Il faut renoncer à cette idée, et nous réduire à *l'intention du poëte*; règle unique, règle universelle, et qui ramène tout au but de l'*intérêt*.

Mais l'*intérêt* le plus vif, le plus attachant, le plus fort, est celui de l'action dramatique. *Voy.* ACTION, INTRIGUE, PATHÉTIQUE, UNITÉ, TRAGÉDIE.

INTRIGUE. Dans l'action d'un poëme, on entend, par l'*intrigue*, une combinaison de circonstances et d'incidents, d'intérêts et de caractères, d'où résultent, dans l'attente de l'événement, l'incertitude, la curiosité, l'impatience, l'inquiétude, etc.

La marche d'un poëme, quel qu'il soit, doit être celle de la nature, c'est-à-dire telle qu'il nous soit facile de croire que les choses se sont passées comme nous les voyons. Or dans la nature les événements ont une suite, une liaison, un enchaînement; l'*intrigue* d'un poëme doit donc être une chaîne dont chaque incident soit un anneau.

Dans la tragédie ancienne, l'*intrigue* était peu de chose. Aristote divise la fable en quatre parties de quantité : le prologue, ou l'exposition, l'épisode, ou les incidents; l'exode, ou la conclusion; et le chœur, que nous avons supprimé, *otiosus curator rerum*. Il parle du nœud et du dénouement; mais le nœud ne l'occupe guère. Il distingue les fables simples et les fables im-

plexes. Il appelle *simples* les actions qui, étant continues et unies, finissent sans reconnaissance et sans révolution ; il appelle *implexes* celles qui ont la révolution ou la reconnaissance, ou mieux encore toutes les deux. Or la seule règle qu'il prescrive à l'un et à l'autre espèce de fable, c'est que la chaîne des incidents soit continue ; qu'au lieu de venir l'un après l'autre, ils naissent naturellement les uns des autres, contre l'attente du spectateur, et qu'ils amènent le dénoûment. Et en effet, dans ses principes, il n'en fallait pas davantage, puisqu'il ne demandait qu'un événement qui laissât le spectateur pénétré de terreur et de compassion. Ce n'est donc qu'au dénoûment qu'il s'attache ; mais quel sera le pathétique intérieur de la fable ? C'est ce qui l'intéresse peu.

On voit donc bien pourquoi, sur le théâtre des Grecs, la fable n'ayant à produire qu'une catastrophe terrible et touchante, elle pouvait être si simple ; mais cette simplicité qu'on nous vante n'était au fond que le vide d'une action stérile de sa nature. En effet, la cause des événements étant indépendante des personnages, antérieure à l'action même, ou supposée au dehors, comment la fable aurait-elle pu donner lieu au contraste des caractères et au combat des passions ?

Dans l'*OEdipe*, tout est fait avant que l'action commence. Laïus est mort ; OEdipe a épousé Jocaste ; il n'a plus, pour être malheureux, qu'à se reconnaître incestueux et parricide. Peu à peu le voile tombe, les faits s'éclaircissent ; OEdipe est convaincu d'avoir accompli l'oracle, et il s'en punit. Voilà le chef-d'œuvre des Grecs. Heureusement il y a deux crimes à découvrir ; et ces éclaircissements, qui font frémir la nature, occupent et remplissent la scène. Dans l'*Hécube*, dès que l'ombre d'Achille a demandé qu'on lui immole Polyxène, il n'y a pas même à délibérer ; Hécube n'a plus qu'à se plaindre, et Polyxène n'a plus qu'à mourir. Aussi le poëte, pour donner à sa pièce la durée prescrite, a-t-il été obligé de recourir à l'épisode de Polydore. Dans l'*Iphigénie en Tauride*, il est décidé qu'Oreste mourra, même avant qu'il arrive : sa qualité d'étranger fait son crime ; mais comme la pièce est implexe, la reconnaissance prolongée remplit le vide et supplée à l'action.

Comment donc les Grecs, avec un événement fatal, et dans

lequel le plus souvent les personnages n'étaient que passifs, trouvaient-ils le moyen de fournir à cinq actes ? Le voici : 1° L'on donnait sur leur théâtre plusieurs tragédies de suite dans le même jour : Dacier prétend qu'on en donnait jusqu'à seize ; 2° le chœur occupait une partie du temps, et ce qu'on appelle un acte n'avait besoin que d'une scène ; 3° des plaintes, des harangues, des descriptions, des cérémonies, des déclamations, des disputes philosophiques ou politiques, achevaient de remplir les vides ; et au lieu de ces incidents qui doivent naître les uns des autres et amener le dénoûment, l'on entremêlait l'action de détails épisodiques et superflus. L'*Oreste* d'Euripide va donner une idée de la construction de ces plans.

Oreste, meurtrier de sa mère et tourmenté par ses remords, paraît endormi sur la scène ; Électre veille auprès de lui ; survient Hélène, qui gémit sur les malheurs de sa famille ; Oreste, après un moment de repos, s'éveille et retombe dans son égarement ; Électre tâche de le calmer ; le chœur se joint à elle, et conjure les furies d'épargner ce malheureux prince. Voilà le premier acte. Dans le second, Oreste implore la protection de Ménélas contre les Argiens, déterminés à le faire périr ; arrive Tyndare, père de Clytemnestre, qui accable Oreste de reproches ; Oreste se défend, et presse de nouveau Ménélas de le protéger ; mais celui-ci ne lui promet qu'une timide et faible entremise auprès de Tyndare et du peuple. Pylade arrive, et, plus courageux ami, jure de le défendre et de le délivrer, ou de mourir avec lui. Cet acte est beau et bien rempli, mais c'est le seul. Le troisième n'est que le récit fait à Électre du jugement qui les condamne elle et son frère à se donner la mort. Que restait-il pour les deux derniers actes ? La scène où Oreste, Électre et Pylade, veulent mourir ensemble, et l'apparition d'Apollon pour les sauver et dénouer l'*intrigue*. Il a donc fallu y ajouter, et quoi ? le projet insensé, atroce, inutile, étranger à l'action, d'assassiner Hélène, et s'ils manquaient leur coup, de mettre le feu au palais ; épisode absolument hors d'œuvre, et plus vicieux encore, en ce qu'il détruit l'intérêt et change en horreur la compassion qu'inspiraient ces malheureux, devenus coupables.

La grande ressource des poëtes grecs était la reconnaissance,

moyen fécond en mouvements tragiques, singulièrement favorable au génie de leur théâtre, et sans lequel leurs plus beaux sujets, comme l'*OEdipe*, l'*Iphigénie en Tauride*, l'*Électre*, le *Cresphonte*, le *Philoctète*, se seraient presque réduits à rien. *Voyez* RECONNAISSANCE.

Nos premiers poëtes, comme le Sénèque des Latins, ne savaient rien de mieux que de défigurer les poëmes des Grecs en les imitant, lorsqu'il parut un génie créateur qui, rejetant comme pernicieux tous les moyens étrangers à l'homme, les oracles, la destinée, la fatalité, fit de la scène française le théâtre des passions actives et fécondes, et de la nature livrée à elle-même l'agent de ses propres malheurs. Dès lors le grand intérêt du théâtre dépendit du jeu des passions : leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont causés, les vertus qu'elles ont étouffées comme dans leurs germes, les crimes qu'elles ont fait éclore du sein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que présenta la tragédie. On vit sur le théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés et mis en balance, les caractères opposés et développés l'un par l'autre, les penchants divers combattus et s'irritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, et le crime précipité du faîte du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste et plus compliquée que les fables du théâtre ancien.

Pour exciter la terreur et la pitié dans le système ancien, que fallait-il? On vient de le voir : une simple combinaison de circonstances d'où résultât un événement pathétique. Pour peu que le personnage mis en péril allât au-devant du malheur, c'était assez : souvent même le malheur le cherchait, le poursuivait, s'attachait à lui, sans que son âme y donnât prise ; et plus la cause du malheur était étrangère au malheureux, plus il était intéressant. Ainsi, dès la naissance d'OEdipe, un oracle avait prédit qu'il serait parricide et incestueux; et en fuyant le crime, il y était tombé. Ainsi Hercule, aveuglé par la haine de Junon, avait égorgé sa femme et ses enfants; ainsi Oreste avait été condamné par un dieu à tuer sa mère pour venger son père. Rien de

tout cela ne supposait ni vice, ni vertu, ni caractère décidé dans l'homme, jouet de la destinée; et Aristote avait raison de dire que la tragédie ancienne pouvait se passer de mœurs. Mais ce moyen, qui n'était qu'accessoire, est devenu le ressort principal. L'amour, la haine, la vengeance, l'ambition, la jalousie, ont pris la place des dieux et du sort: les gradations du sentiment, le flux et le reflux des passions, leurs révolutions, leurs contrastes, ont compliqué le nœud de l'action, et répandu sur la scène des mouvements inconnus aux anciens. La nécessité était un agent despotique, dont les décrets absolus n'avaient pas besoin d'être motivés : la nature au contraire a ses principes et ses lois; dans le désordre même des passions règne un ordre caché mais sensible, et qu'on ne peut renverser sans que la nature, qui se juge elle-même, ne s'aperçoive qu'on lui fait violence, et ne murmure au fond de nos cœurs.

On sent combien la précision, la délicatesse, et la liaison des ressorts visibles de la nature les rend plus difficiles à manier que les ressorts cachés de la destinée. Mais de ce changement de mobiles naît encore une plus grande difficulté, celle de graduer l'intérêt par une succession continuelle de mouvements, de situations et de tableaux de plus en plus terribles et touchants. Voyez dans les modèles anciens, voyez même dans les règles d'Aristote, en quoi consistait le tissu de la fable : l'état des choses dans l'avant-scène, un ou deux incidents qui amenaient la révolution et la catastrophe, ou la catastrophe sans révolution; voilà tout. Aujourd'hui, quel édifice à construire qu'un plan de tragédie, où l'on passe sans interruption d'un état pénible à un état plus pénible encore; où l'action, renfermée dans les bornes de la nature, ne forme qu'une chaîne; où tous les événements, amenés l'un par l'autre, soient tirés du fond du sujet et du caractère des personnages! Or telle est l'idée que nous avons de la tragédie à l'égard de l'intrigue. Une fable tissue comme celle de *Polyeucte*, d'*Héraclius*, et d'*Alzire*, aurait, je crois, étonné Aristote : il eût reconnu qu'il y a un art au-dessus de celui d'Euripide et de Sophocle; et cet art consiste à trouver dans les mœurs le principe de l'action.

Dans la tragédie moderne, l'*intrigue* résulte non-seulement

du choc des incidents, mais du combat des passions; et c'est par-là que, dans l'attente de l'événement décisif, l'espérance et la crainte se succèdent et se balancent dans l'âme des spectateurs.

Ce n'est pas qu'il ne puisse y avoir absolument de l'intérêt sans cette alternative continuelle d'espérance et de crainte : la seule incertitude et l'attente inquiète, prolongées avec art dans une action d'une grande importance, peuvent nous émouvoir assez : OEdipe va-t-il être reconnu pour le meurtrier de son père, pour le mari de sa mère, pour le frère de ses enfants, pour le fléau de sa patrie? Ce doute suffit pour remuer fortement l'âme des spectateurs. Ainsi tous les grands sujets du théâtre ancien se sont passés d'*intrigue*. Mais lorsqu'il n'y a eu rien à attendre du dehors, et qu'il a fallu soutenir par le jeu des passions et des caractères une action de cinq actes, l'*intrigue*, plus simple et mieux combinée, a demandé infiniment plus d'art. *Voyez* TRAGÉDIE.

La comédie grecque, dans ses deux premiers âges, n'était pas mieux *intriguée* que la tragédie; l'on en va juger par l'esquisse de l'une des pièces d'Aristophane, et de l'une des plus célèbres; elle a pour titre *les Chevaliers*.

Cléon, trésorier et général d'armée, fils de corroyeur et corroyeur lui-même, arrivé par la brigue au gouvernement de l'État, actuellement en place et en pleine puissance, fut l'objet de cette satire, dans laquelle il était nommé et représenté en personne.

Démosthène et Nicias (ce Démosthène n'est pas l'orateur), esclaves dans la maison où Cléon s'est introduit, ouvrent la scène : « Nous avons, disent-ils, un maître dur, homme colère et emporté, vieillard difficile et sourd (ce personnage, c'est le peuple); il y a quelque temps qu'il s'est avisé d'acheter un esclave corroyeur, intrigant, délateur fieffé. Ce fripon, connaissant bien son vieillard, s'est étudié à le flatter, à le gagner, à le séduire. *Peuple d'Athènes*, lui dit-il, *reposez-vous après vos assemblées, buvez, mangez*, etc. Il s'est insinué dans les bonnes grâces du vieillard; il nous pille tous, et il a toujours le fouet de cuir en main, pour nous empêcher de nous plaindre. » Ils veulent donc s'enfuir chez les Lacédémoniens; mais trouvant Cléon endormi

et dans l'ivresse, ils lui volent ses oracles, c'est-à-dire les réponses que lui ont faites les oracles qu'il a consultés. Dans ses réponses, il est dit qu'un vendeur de boudin et d'andouilles succédera au vendeur de cuir. Nicias et Démosthène cherchent ce libérateur : Agatocrite (c'est le charcutier), fort étonné du sort qu'on lui annonce, ne sait comment s'y prendre pour gouverner l'État. « Pauvre homme, lui dit Démosthène, rien n'est plus facile : tu n'auras qu'à faire ton métier, tout brouiller, allécher le peuple, et le duper; voilà ce que tu fais. N'as-tu pas d'ailleurs la voix forte, l'éloquence impudente, le génie malin, et la charlatanerie du marché ? C'est plus qu'il n'en faut, crois-moi, pour le gouvernement d'Athènes. » Ils l'opposent donc à Cléon sous la protection des chevaliers ; et voilà un général d'armée et un marchand de saucisses qui se disputent le prix de l'impudence et de la force des poumons. Il n'est point de crimes infâmes qu'ils ne s'imputent l'un à l'autre ; et pour finir l'acte, ils s'appellent réciproquement devant le sénat, où ils vont s'accuser.

Dans le second acte, Agatocrite raconte ce qui s'est passé au tribunal des juges, où Cléon a été vaincu. Celui-ci arrive : nouveau combat d'impudence ; et Cléon en appelle au peuple. Le peuple paraît en personne : « Venez, lui dit Cléon, mon cher petit peuple, venez, mon père. » Le vieillard gronde et paraît imbécile ; les deux concurrents le caressent. Le peuple incline pour le vendeur de chair. Cléon a recours à ses oracles : Agatocrite lui oppose les siens. Le peuple consent à les entendre.

La lecture de ces oracles fait le sujet du troisième acte. Le peuple paraît indécis ; Cléon, pour dernière ressource, invite le peuple à un festin ; Agatocrite lui en offre autant. Ce régal, où chacun présente au peuple ses mets favoris, remplit le quatrième acte. Agatocrite propose au peuple de fouiller dans les deux mannes où étaient les viandes : la sienne se trouve vide, il a donné au peuple tout ce qu'il avait ; celle de Cléon est encore pleine. Le peuple, indigné contre Cléon, veut lui ôter la couronne pour la donner à son rival ; mais Cléon allègue un oracle de Delphes qui désigne son successeur. Il récite l'oracle, et à chaque trait de ressemblance, il reconnaît qu'il s'accomplit : car, selon l'oracle, le digne successeur de Cléon doit être un homme vil, un

vendeur de chair, un voleur, un parjure, un imposteur, etc. Alors Cléon s'écrie : Adieu, chère couronne, je te quitte à regret ; un autre te portera, sinon plus grand voleur, du moins plus fortuné.

Dans le cinquième acte, Agatocrite a rajeuni le peuple : « Il est, dit-il, redevenu tel qu'il était du temps des Miltiade et des Aristide. » Le peuple rajeuni paraît. Il a perdu la mémoire, il demande qu'on l'instruise des sottises qu'il a faites du temps de Cléon : Agatocrite les lui raconte ; le peuple en rougit. Agatocrite l'interroge sur la façon dont il se comportera à l'avenir. Il répond : *En personne sage.* Agatocrite produit deux femmes, qui sont les anciennes alliances de Lacédémone et d'Athènes, que Cléon retenait captives ; et on leur rend la liberté.

Indépendamment de la grossièreté, de la bassesse et de l'âcreté satirique de cette farce, très-utile d'ailleurs sans doute dans un État républicain, on voit combien l'*intrigue* en est bizarrement tissue : c'est la manière d'Aristophane.

La comédie du troisième âge, celle de Ménandre, était mieux composée. Il fallait que l'*intrigue* en fût bien simple, puisque Térence, dont les pièces ne sont pas elles-mêmes fort *intriguées*, était obligé, en l'imitant, de réunir deux de ses fables pour en faire une, et que pour cela ses critiques l'appelaient un demi-Ménandre.

Plaute, si inférieur à Térence du côté de l'élégance, du naturel et de la vérité des mœurs, est supérieur à lui du côté de l'*intrigue* ; son action est plus vive, plus animée, et plus féconde en incidents comiques.

C'est le genre de Plaute que les Espagnols semblent avoir pris, mais avec un fonds de mœurs différentes. Les Italiens, à l'exemple des Espagnols, et les Anglais, à l'exemple des uns et des autres, ont chargé d'incidents l'*intrigue* de leurs comédies. Comme eux, nous avons été longtemps plus occupés du comique d'incidents que du comique de mœurs : des fourberies, des méprises, des rencontres embarrassantes pour les fripons ou pour les dupes, voilà ce qui occupait la scène : et Molière lui-même, dans ses premières pièces, semblait n'avoir connu encore que ces sources du ridicule.

Mais lorsqu'une fois il eut reconnu que c'était aux mœurs qu'il fallait s'attacher; que la vanité, l'amour-propre, les prétentions manquées et les maladresses des sots, leurs faiblesses, leurs duperies, leurs méprises et leurs travers, les maladies de l'esprit et les vices du caractère, j'entends les vices méprisables, plus importuns que dangereux, étaient les vrais objets d'un comique à la fois plaisant et salutaire, ce fut à la peinture et à la correction des mœurs qu'il s'attacha sérieusement; subordonnant l'*intrigue* aux caractères, et n'employant les situations qu'à mettre en évidence le ridicule humiliant qu'il voulait livrer au mépris. Dès lors l'*intrigue* comique ne fut que le tissu de ces situations risibles où l'on s'engage par faiblesse, par imprudence, par erreur, ou par quelqu'un de ces travers d'esprit ou de ces vices d'âme, qui sont assez punis par leurs propres bévues et par l'insulte qui les suit. C'est dans cet esprit et avec ce grand art que fut tissue l'*intrigue* de *l'Avare*, de *l'École des femmes*, de *l'École des maris*, de *George Dandin*, du *Tartufe* : modèles effrayants, même pour le génie, et dont l'esprit et le talent médiocre n'approcheront jamais.

INVENTION POÉTIQUE. Pour concevoir l'objet de la poésie dans toute son étendue, il faut oser considérer la nature comme présente à l'intelligence suprême. Alors tout ce qui, dans le jeu des éléments, dans l'organisation des êtres vivants, animés, sensibles, a pu concourir, soit au physique, soit au moral, à varier le spectacle mobile et successif de l'univers, est réuni dans le même tableau. Ce n'est pas tout : à l'ordre présent, aux vicissitudes passées, se joint la chaîne infinie des possibles; d'après l'essence même des êtres; et non-seulement ce qui est, mais ce qui serait dans l'immensité du temps et de l'espace, si la nature développait jamais le trésor inépuisable des germes renfermés dans son sein. C'est ainsi que Dieu voit la nature; c'est ainsi que, selon sa faiblesse, le poëte doit la contempler. S'emparer des causes secondes, les faire agir, dans sa pensée, selon les lois de leur harmonie, réaliser ainsi les possibles; rassembler les débris du passé; hâter la fécondité de l'avenir; donner une existence

apparente et sensible à ce qui n'est encore et ne sera peut-être jamais que dans l'essence idéale des choses : c'est ce qu'on appelle *inventer*. Il ne faut donc pas être surpris si l'on a regardé le génie poétique comme une émanation de la divinité même, *ingenium cui sit, cui mens divinior;* et si l'on a dit de la poésie, qu'elle semblait disposer les choses avec le plein pouvoir d'un Dieu : *videtur sane res ipsas veluti alter Deus condere*, on voit par-là combien le champ de la fiction doit être vaste, et combien l'*inventeur* qui s'élance dans la carrière des possibles laisse loin de lui l'imitateur fidèle et timide qui peint ce qu'il a sous les yeux.

Ramenons cependant à la vérité pratique ces spéculations transcendantes. Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable, tout ce qui est vraisemblable n'est pas intéressant. La vraisemblance consiste à n'attribuer à la nature que des procédés conformes à ses lois et à ses facultés connues : or cette prescience des possibles ne s'étend guère au delà des faits. Notre imagination devancera bien la nature à quelques pas de la réalité; mais à une certaine distance, elle s'égare et ne reconnaît plus le chemin qu'on lui fait tenir. D'un autre côté, rien ne nous touche que ce qui nous approche; et l'intérêt tient aux rapports que les objets ont avec nous-mêmes : or des possibles trop éloignés n'ont plus avec nous aucun rapport, ni de ressemblance, ni d'influence. Ainsi, le génie poétique, ne fût-il pas limité par sa propre faiblesse et par le cercle étroit de ses moyens, il le serait par notre manière de concevoir et de sentir. Le spectacle qu'il donne est fait pour nous : il doit donc, pour nous plaire, se mesurer à la portée de notre vue. On reproche à Homère d'avoir fait des hommes de ses dieux ; pouvait-il en faire autre chose ? Ovide, pour nous rendre sensible le palais du dieu de la lumière, n'a-t-il pas été obligé de le bâtir avec des grains de notre sable les plus luisants qu'il a pu choisir? *Inventer*, ce n'est donc pas se jeter dans des possibles auxquels nos sens ne peuvent atteindre; c'est combiner diversement nos perceptions, nos affections, ce qui se passe au milieu de nous, autour de nous, en nous-mêmes.

Le froid copiste, je l'avoue, ne mérite pas le nom d'*inventeur;* mais celui qui découvre, saisit, développe dans les objets ce que

n'y voit pas le commun des hommes ; celui qui compose un tout idéal, intéressant et nouveau, d'un assemblage de choses connues, ou qui donne à un tout existant une vie, une grâce, une beauté nouvelle ; celui-là, dis-je, est poëte, ou Corneille et Homère ne le sont pas.

L'histoire, la scène du monde, donne quelquefois les causes sans les effets, quelquefois les effets sans les causes, quelquefois les causes et les effets sans les moyens ; plus rarement le tout ensemble. Il est certain que plus elle donne, moins elle laisse de gloire au génie. Mais en supposant même que le tissu des événements soit tel, que la vérité dérobe à la fiction le mérite de l'ordonnance ; pourvu que le poëte s'applique à donner aux mœurs, aux descriptions, aux tableaux qu'il imite, cette vérité intéressante qui persuade, touche, captive, et saisit l'âme des lecteurs ; ce talent de reproduire la nature, de la rendre présente aux yeux de l'esprit, surtout de l'agrandir, ne suffit-il pas pour élever l'imitateur au-dessus de l'historien, du philosophe, et de tout ce qui n'est pas poëte ?

Si la matière de la poésie était la même que celle de l'histoire, dit Castelvetro, *elle ne serait plus une ressemblance, mais la réalité même ;* et c'est d'après ce sophisme qu'il refuse le nom de *poëte* à celui qui, comme Lucain, s'attache à la vérité historique.

Assurément si le poëte ne faisait dire et penser à ses personnages que ce qu'ils ont dit et pensé réellement ou selon l'histoire ; par exemple, si l'auteur de *Rome sauvée* avait mis dans la bouche de Catilina les harangues mêmes de Salluste, et dans la bouche du consul des morceaux pris de ses oraisons, il ne serait poëte que par le style. Mais si, d'après un caractère connu dans l'histoire ou dans la société, l'auteur *invente* les idées, les sentiments, le langage qu'il lui attribue ; plus il persuade qu'il ne feint pas, et plus il excelle dans l'art de feindre. Nous croyons tous avoir entendu ce que disent les acteurs de Molière, nous croyons les avoir connus : c'est le prestige de sa composition, et c'est à force d'être poëte qu'il fait croire qu'il ne l'est pas. Montaigne donne le même éloge à Térence. « Je le trouve admirable, dit-il, à représenter au vif les mouvements de l'âme et la condi-

tion de nos mœurs. A toute heure nos actions me rejettent à lui. Je ne puis le lire si souvent, que je n'y trouve quelque beauté et grâce nouvelle. »

Ainsi les sujets les plus favorables, comme les plus critiques, sont quelquefois ceux que la nature a placés le plus près de nous, mais que nous voyons, comme on dit, sans les voir, et dont l'imitation réveille en nous le souvenir, par l'attention qu'elle attire. Je dis, *les plus favorables*, parce que la ressemblance en étant plus sensible, et le rapport avec nous-mêmes plus immédiat, plus touchant, nous nous y intéressons davantage : je dis aussi, *les plus critiques*, parce que la comparaison de l'objet avec l'image étant plus facile, nous sommes des juges plus éclairés et plus sévères de la vérité de l'imitation.

Ce qu'appréhendent les spéculateurs, c'est que la gloire de l'invention ne manque au génie du poëte; et afin qu'il ne soit pas dit qu'il n'a rien mis du sien dans sa composition, ils l'ont obligé à ne prendre des historiens et des anciens poëtes que les faits, et à changer les circonstances des temps, des lieux et des personnes. C'est à ce déguisement facile et vain qu'on attache le mérite de l'*invention*, le triomphe de la poésie; et tandis qu'on attribue à un plagiaire adroit toute la gloire du poëte, on refuse le titre de *poëme* aux *Géorgiques* de Virgile, et à tout ce qui ne traite que des sciences et des arts : « N'y ayant rien, dans ces compositions, dit Castelvetro, par où l'auteur se puisse vanter d'être poëte, quand même il serait *inventeur*, ajoute-t-il; car alors il n'aurait fait que découvrir la vérité qui était dans la nature des choses. Il serait artiste, philosophe excellent; mais il ne serait pas poëte. » Voilà où conduit une équivoque de mots, quand les idées n'ont pour appui qu'une théorie vague et confuse. « La poésie est une ressemblance; donc tout ce qui a son modèle dans l'histoire ou dans la nature n'est pas de la poésie. » Ainsi raisonne Castelvetro. Quintilien avait le même préjugé, quand il croyait devoir placer Lucain au nombre des rhéteurs, plutôt qu'au nombre des poëtes. Scaliger s'y est mépris d'une autre façon, en n'accordant la qualité de poëte à Lucain que parce qu'il a écrit en vers, et en faveur de quelques incidents merveilleux dont il a orné son poëme. Ces critiques auraient dû voir que la

difficulté n'est pas de déplacer et de combiner diversement des faits arrivés mille fois, comme un massacre, une tempête, un incendie, une bataille, et tous ces événements si communs dans les annales de la malheureuse humanité; mais de les rendre présents à la pensée par une peinture fidèle et vivante. C'est là le vrai talent du poëte, et le mérite de Lucain. Il ne fallait pas beaucoup de génie pour imaginer que la femme de Caton, qu'il avait cédée à Hortensius, vînt, après la mort de celui-ci, supplier Caton de la reprendre; mais que l'on me cite dans l'antiquité un tableau d'une ordonnance plus belle et plus simple, d'un ton de couleur plus rare et plus vrai, d'une expression plus naturelle et plus singulière en même temps, que ce triste et pieux hyménée.

C'est aussi le talent de peindre qui caractérise le poëme didactique, et qui le distingue de tout ce qui ne fait que décrire sans imiter.

Le Tasse, se laissant aller au préjugé que je viens de combattre, définit la poésie, l'*imitation des choses humaines*, et se trouve par-là obligé d'en exclure un des plus beaux morceaux de Virgile : *Ne poeta Virgilio descrivendoci i costumi, e le leggi, e le guerre dell' api.* Mais bientôt il franchit les limites qu'il vient de prescrire à la poésie, et il lui donne pour objet la nature entière. Voilà donc les *Géorgiques* de Virgile rétablies au rang des poëmes. Et le moyen de leur refuser ce titre, quand même elles seraient réduites aux préceptes les plus communs, et n'y eût-il que la manière dont ces préceptes y sont tracés? Que Virgile prescrive de laisser sécher au soleil les herbes que le soc déracine,

Pulverulenta coquat maturis solibus æstas;

d'enlever le chaume après la moisson,

Sustuleris fragiles calamos silvamque sonantem;

de le brûler dans le champ même;

Atque levem stipulam crepitantibus urere flammis;

de faire paître les blés en herbe, s'ils poussent avec trop de vigueur,

Luxuriem segetum tenera depascit in herba:

Quel coloris! quelle harmonie! Voilà cette poésie de style, cette *invention* de détail, qui seule mériterait aux *Géorgiques* le nom de *poëme inimitable :* et si Castelvetro demande à quel titre, je répondrai, parce que tout s'y peint; et si ce n'est point assez des images détachées, je lui rappellerai ces descriptions si belles du printemps, de la vie rustique, des amours des animaux, etc., tableaux peints d'après la nature. Toutefois n'allons pas jusqu'à prétendre que la poésie de style, qui fait le mérite essentiel du poëme didactique, l'élève seul au rang des poëmes où l'*invention* domine. Il y a plus de génie poétique dans l'épisode d'Orphée que dans tout le reste du poëme des *Géorgiques;* plus de génie dans une scène de *Britannicus;* du *Misanthrope*, ou de *Rodogune*, que dans tout l'*Art poétique* de Boileau.

Les divers sens qu'on attache au mot d'*invention* sont quelquefois si opposés, que ce qui mérite à peine le nom de *poëme* aux yeux de l'un est un poëme par excellence au gré de l'autre. D'un côté, l'on refuse à la comédie le génie poétique, parce qu'elle imite des choses familières et qui se passent au milieu de nous; de l'autre, on lui attribue la gloire d'être plus *inventive* que l'épopée elle-même. *Tantum abest ut comœdia poema non sit, ut pene omnium et primum et verum existimem. In eo enim ficta omnia et materia quæsita tota.* (Scal.) Ainsi chacun donne dans l'excès. Je suis bien persuadé qu'il n'y a pas moins de mérite à former dans sa pensée les caractères du Misanthrope et du Tartufe, qu'à imaginer ceux d'Ulysse, d'Achille, et de Nestor; mais pour cela Molière est-il plus vraiment poëte qu'Homère?

Que le sujet soit pris dans l'ordre des faits ou des possibles, près de nous ou loin de nous, cela est égal quant à l'*invention;* mais ce qui ne l'est pas, c'est que le fond en soit heureux et riche : de là dépend la facilité, l'agrément du travail, le courage et l'émulation du poëte, et souvent le succès du poëme.

Il est possible que l'histoire, la fable, la société vous présentent un tableau disposé à souhait; mais les exemples en sont bien rares. Le sujet le plus favorable est toujours faible et défectueux par quelque endroit. Il ne faut pas se laisser découra-

ger aisément par la difficulté de suppléer à ce qui lui manque ; mais aussi ne faut-il pas se livrer avec trop de confiance à la séduction d'un côté brillant.

Un poëme est une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun. Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur qu'autant qu'il est une pièce essentielle de la machine, et qu'il y remplit exactement sa place et sa destination. Ce n'est donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du sujet. Dans l'épopée, dans la tragédie, le mouvement que l'on veut produire, c'est une action intéressante, et qui dans son cours répande l'illusion, l'inquiétude, la surprise, la terreur et la pitié. Les premiers mobiles de l'action, chez les Grecs, ce sont communément les dieux et les destins, chez nous les passions humaines : les roues de la machine, ce sont les caractères; l'intrigue en est l'enchaînement; et l'effet qui résulte de leur jeu combiné, c'est l'illusion, le pathétique, le plaisir et l'utilité. On dira la même chose de la comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Il en est ainsi de tous les genres de poésie, relativement à leur caractère et à la fin qu'ils se proposent. On n'a donc pas *inventé* un sujet lorsqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorsqu'on a le système complet de sa composition et de ses mouvements.

Il faut avoir éprouvé soi-même les difficultés de cette première disposition, pour sentir combien sont frivoles et puérilement importunes ces règles dont on étourdit les poëtes, d'*inventer* la fable avant les personnages, et de généraliser d'abord son action avant d'y attacher les circonstances particulières des temps, des lieux, et des personnes.

Il est certain que s'il se présente aux yeux du poëte une fable anonyme qui soit intéressante, il cherchera dans l'histoire une place qui lui convienne, et des noms auxquels l'adapter; mais fallait-il abandonner le sujet de Cinna, de Brutus, de la mort de César, parce qu'il n'y avait à changer ni les noms, ni l'époque, ni le lieu de la scène? Il est tout simple que les sujets comiques se présentent sans aucune circonstance particulière de lieu, de temps et de personne; mais combien de sujets héroïques ne viennent

dans l'esprit du poëte qu'à la lecture de l'histoire? Faut-il, pour les rendre dignes de la poésie, les dépouiller des circonstances dont on les trouve accompagnés? Je veux croire possible, avec le Bossu, qu'Homère, comme la Fontaine, commença par *inventer* la moralité de ses poëmes, et puis l'action, et puis les personnages. Mais supposons que de son temps on sût par tradition qu'au siége de Troie les héros de la Grèce s'étaient disputé une esclave, qu'un sujet si vain les avait divisés, que l'armée en avait souffert, et que leur réconciliation avait seule empêché leur ruine; supposons qu'Homère se fût dit à lui-même: *Voilà comme les peuples sont punis des folies des rois; il faut faire de cet exemple une leçon qui les étonne.* Si c'était ainsi que lui fût venu le dessein de l'*Iliade*, Homère en serait-il moins poëte? l'*Iliade* en serait-elle moins un poëme, parce que le sujet n'aurait pas été conçu par abstraction et dénué de ces circonstances? En vérité, les arts de génie ont assez de difficultés réelles sans qu'on leur en fasse de chimériques. Il faut prendre un sujet comme il se présente, et ne regarder qu'à l'effet qu'il est capable de produire. Intéresser, plaire, instruire, voilà le comble de l'art; et rien de tout cela n'exige que le sujet soit *inventé* de telle ou telle façon.

Il y a pour le poëte, comme pour le peintre, des modèles qui ne varient point. Pour se les retracer fidèlement, il faut une imagination vive, et rien de plus: pour les peindre, il suffit de les avoir présents, et de savoir manier la langue, qui est le pinceau de la poésie. Mais il y a des détails d'une nature mobile et changeante, dont le modèle ne tient point en place: l'artiste alors est obligé de peindre d'après le miroir de la pensée; et c'est là qu'il est difficile de donner à l'imitation cet air de vérité qui nous séduit et qui nous enchante. Aussi la peinture et la sculpture préfèrent-elles la nature en repos à la nature en mouvement, et cependant elles n'ont jamais qu'un moment à saisir et à rendre; au lieu que la poésie doit pouvoir suivre la nature dans ses progrès les plus insensibles, dans ses mouvements les plus rapides, dans ses détours les plus secrets. Virgile et Racine avaient supérieurement ce génie *inventeur* des détails: Homère et Cor-

neille possédaient au plus haut degré le génie *inventeur* de l'ensemble.

Mais un don plus rare que celui de l'*invention*, c'est celui du choix. La nature est présente à tous les hommes, et presque la même à tous les yeux. Voir n'est rien, discerner est tout; et l'avantage de l'homme supérieur sur l'homme médiocre est de mieux saisir ce qui lui convient.

L'auteur du poëme sur l'art de peindre, Watelet, a fait voir que la belle nature n'est pas la même dans un Faune que dans un Apollon, et dans une Vénus que dans une Diane. En effet, l'idée du beau individuel dans les arts varie sans cesse, par la raison qu'elle n'est point absolue, et que tout ce qui dépend des relations doit changer comme elles. Qu'on demande à ceux qui ont voulu généraliser l'idée de la belle nature, quels sont les traits qui conviennent à un bel arbre? pourquoi le peintre et le poëte préfèrent le vieux chêne brisé par les vents, brûlé, mutilé par la foudre, au jeune orme dont les rameaux forment un si riant ombrage? pourquoi l'arbre déraciné, qui couvre la terre de ses débris,

Spargendo a terra le sue spoglie eccelse,
Monstrando al sol la sua squallida sterpe. (DANTE.)

pourquoi cet arbre est plus précieux au peintre et au poëte que l'arbre qui, dans sa vigueur, fait l'ornement d'une campagne?

Il y a des choses qu'on est las de voir, et dont l'imitation est usée : voilà celle qu'il est bon d'éviter. Mais il y a des choses communes sur lesquelles nos esprits n'ont jamais fait que voltiger sans réflexion, dont le tableau simple et naïf peut plaire, toucher, émouvoir. Le poëte qui a su les tirer de la foule, les placer avec avantage, et les peindre avec agrément, nous fait donc un plaisir nouveau; et pour nous causer une douce surprise, ce vrai, quoi qu'en ait dit Louis Racine, n'a besoin d'aucun mélange de grandeur ni de merveilleux. Lorsqu'un des bergers de Théocrite ôte une épine du pied de son compagnon, et lui conseille de ne plus aller nu-pieds, ce tableau ne nous fait aucun plaisir, je l'avoue; mais est-ce à cause de sa simplicité? Non : c'est qu'il ne réveille en nous aucune idée, aucun sentiment qui

nous plaise. L'idylle de Gesner où un berger trouve son père endormi n'a rien que de très-simple ; cependant elle nous plaît, parce qu'elle nous attendrit. Ce n'est point une nature prise de loin, c'est la piété d'un fils pour un père ; et heureusement rien n'est plus commun. Lorsqu'un des bergers de Virgile dit à son troupeau :

Ite, meæ, felix quondam pecus, ite capellæ :
Non ego vos posthac, viridi projectus in antro,
Dumosa pendere procul de rupe videbo.

ces vers, le plus parfait modèle du style pastoral, nous font un plaisir sensible ; et cependant où en est le merveilleux ? C'est le naturel le plus pur ; mais ce naturel est intéressant, et la simplicité même en fait le charme.

Le vrai simple n'a donc pas toujours besoin d'être relevé par des circonstances qui l'ennoblissent. Mais en le supposant, au moins faut-il savoir à quel caractère les distinguer, pour les recueillir ; et cette nature idéale est un labyrinthe dont Socrate lui seul nous a donné le fil. « Pensez-vous, disait-il à Alcibiade, que ce qui est bon ne soit pas beau ? N'avez-vous pas remarqué que ces qualités se confondent ? La vertu est belle dans le même sens qu'elle est bonne... La beauté des corps résulte aussi de cette forme qui constitue leur bonté, et dans toutes les circonstances de la vie, le même objet est constamment regardé comme beau lorsqu'il est tel que l'exige sa destination et son usage. » Voilà précisément le point de réunion de la bonté et de la beauté poétique, *le parfait accord du moyen qu'on emploie avec la fin qu'on se propose*. Or les vues dans lesquelles opère la poésie ne sont pas celles de la nature : la bonté, la beauté poétique n'est donc pas la beauté, la bonté naturelle. Ce qui même est beau pour un art peut ne l'être pas pour les autres : la beauté du peintre ou du statuaire peut être ou n'être pas celle du poëte, et réciproquement. Enfin ce qui fait beauté dans un poëme, ou dans tel endroit d'un poëme, devient un défaut, même en poésie, dès qu'on le déplace et qu'on l'emploie mal à propos. Il ne suffit donc pas, il n'est pas même besoin qu'une chose soit belle dans la nature pour qu'elle soit belle en poésie ;

il faut qu'elle soit telle que l'exige l'effet qu'on veut produire. La nature, soit dans le physique, soit dans le moral, est pour le poëte comme la palette du peintre, sur laquelle il n'y a point de laides couleurs. *Le rapport des objets avec nous-mêmes*, voilà le principe de la poésie; *l'intention du poëte*, voilà sa règle et l'abrégé de toutes les règles.

« Il n'est pas bien mal aisé, me dira-t-on, de savoir l'effet qu'on veut opérer, mais le difficile est d'en *inventer*, d'en saisir les moyens. » Je l'avoue : aussi le talent ne se donne-t-il pas. Démêler dans la nature les traits dignes d'être imités, prévoir l'effet qu'ils doivent produire, c'est le fruit d'une longue étude; les recueillir, les avoir présents, c'est le don d'une imagination vive; les choisir, les placer à propos, c'est l'avantage d'une raison saine et d'un sentiment délicat. Je parle ici de l'art, et non pas du génie; or toute la théorie de l'art se réduit à savoir quel est le but où l'on veut atteindre, et quelle est dans la nature la route qui nous y conduit. Avec le moins obtenir le plus, c'est le principe des beaux-arts, comme celui des arts mécaniques.

En poésie, une des opérations du génie est l'*invention* du sujet; c'est-à-dire cette grande et première pensée qu'il s'agit de développer, et qui, d'abord vague et confuse, ne laisse pas de porter avec elle, dès sa naissance, le pressentiment des beautés qu'elle produira. Cette pensée, qu'on peut appeler *mère*, puisqu'elle engendre toutes les autres, a plus ou moins de fécondité, selon le caractère des esprits auxquels l'étude, le hasard, ou la réflexion la présente. Tout paraît stérile à des esprits stériles; tout n'a que des superficies pour des esprits superficiels; et pour des esprits naturellement obscurs tout est chaos : de là vient qu'en se fatiguant à chercher des sujets le commun des écrivains passe et repasse mille fois sur des mines d'or sans en soupçonner l'existence. Le génie seul a l'instinct qui avertit que la mine est riche, comme il a seul la force de la creuser jusque dans ses entrailles, et d'en arracher des trésors.

Mais cet instinct n'est infaillible que dans des hommes qui se sont fait une idée juste et approfondie de l'objet, des moyens et des procédés de l'art. L'ardeur de la jeunesse, l'impatience de produire, l'éblouissement causé par quelque beauté apparente,

dut, comme je l'ai dit, trompé plus d'une fois des talents qui n'étaient pas mûris par l'étude et l'expérience.

Il en est de même à l'égard des genres d'éloquence où l'orateur invente son sujet : il y a des superficies trompeuses qui annoncent la fertilité, et dont le fond n'est qu'un sable aride; il y a des terrains incultes, qui n'ont qu'à être défrichés et approfondis pour devenir féconds.

Ainsi l'*invention* du sujet demande un commencement de travail pour le sonder et en pénétrer les ressources. Un sculpteur habile voit dans un bloc de marbre les dimensions de sa statue; mais il en peut faire à son gré un Hercule, une Diane, un Apollon. L'orateur, le poëte, doit voir de même l'étendue de son sujet; mais son sujet n'est pas indifférent aux formes qu'il peut recevoir : il en est une qui lui est propre, et l'artiste doit l'y trouver avant de commencer l'ouvrage.

Cette première *invention* suppose la liberté du choix, et l'orateur ne l'a pas toujours.

L'éloquence qui ne s'exerce que sur des questions générales, comme celle des anciens sophistes, ou sur des points de morale pratique, comme fait l'éloquence de nos prédicateurs, est aussi libre que la poésie dans l'*invention* de ses sujets; mais l'éloquence de la tribune et du barreau est commandée, et ses sujets lui sont donnés. L'*invention*, dans cette partie, se réduit donc à trouver les moyens propres à la question ou à la cause qui s'agite. Les rhéteurs en ont fait le grand objet de leurs leçons; mais leurs leçons ne peuvent être qu'une étude préliminaire; c'est la recherche réduite en méthode; ce n'est pas encore l'*invention*. Celle que Cicéron appelle l'*invention rhétorique* ne fait qu'indiquer vaguement les moyens généraux de disposer favorablement un auditoire, de le rendre attentif, docile, bénévole; de gagner l'affection des juges, si on les trouve indifférents; de changer leur inclination, s'ils sont aliénés ou contraires; de les intéresser eux-mêmes au succès de la cause; de la leur présenter du côté le plus favorable, avec une clarté qui du premier coup d'œil fasse voir quel en est l'état, d'en tirer, si elle est étendue ou compliquée, une division qui repose l'esprit et dirige son attention; d'employer à déterminer l'opinion, la résolution, le ju-

gement de l'auditoire, d'y employer, dis-je, les arguments qui résultent des faits, des indices, des témoignages, des vraisemblances, des autorités, des exemples, des coutumes, des lois, des règles de morale, des maximes de politique, des principes de droit, enfin des qualités personnelles des deux parties, ou de la nature de l'homme en ce qui nous est commun à tous; de donner à ces arguments toute la force et l'énergie d'une dialectique pressante, toute la chaleur et la véhémence d'une éloquence passionnée; de réfuter avec vigueur les preuves, les moyens, les raisonnements de l'adverse partie; de l'attaquer par l'endroit faible, en ne lui présentant soi-même que le côté le plus fort; de tirer de la réfutation un nouvel avantage en faveur de sa cause, et d'en fortifier encore les moyens en les résumant; enfin d'appeler les passions au secours de la raison, si elle n'est pas victorieuse; d'agir sur l'âme des auditeurs pour l'exciter ou la calmer, l'élever ou l'abattre, la pousser ou la retenir, l'ébranler, l'incliner, l'entraîner malgré elle du côté qu'on veut qu'elle penche, et contraindre la volonté ou soumettre l'entendement.

Voilà les sources que les rhéteurs anciens ont indiquées à l'éloquence, et qu'ils ont divisées en une infinité de ruisseaux. Toutes les formules générales d'adulation, de séduction, d'insinuation, d'induction; toutes les manières de définir, d'analyser, d'amplifier, d'exagérer, de pallier, d'atténuer, de dissimuler, d'éluder; tous les ressorts du pathétique, tous les secrets d'intéresser la vanité, l'orgueil, la sensibilité des juges, d'exciter leur envie, leur indignation, leur haine, leur bienveillance, ou leur commisération; et parmi ces moyens l'art de donner à la parole le caractère convenable à l'effet que l'on veut produire, par l'heureux choix des mots, leur coloris, leur harmonie; par la variété des tons, des figures, des mouvements; par le charme du nombre et celui des images, afin que la séduction se saisisse à la fois des sens, de l'esprit et de l'âme; c'est là ce que les professeurs de l'ancienne éloquence ont enseigné, et ce que Cicéron, dans sa jeunesse, a recueilli dans son livre appelé *de l'Invention rhétorique*.

Une étude encore préliminaire, mais plus immédiatement adhérente à l'exercice de l'éloquence, est celle des lois du pays,

de la jurisprudence des tribunaux, des mœurs locales, et singulièrement de la façon de voir, de penser, de sentir, de l'auditoire ou des juges devant lesquels on doit parler; car c'est de là qu'on tire les plus puissants moyens de les persuader ou de les émouvoir.

Ces sources ouvertes à l'*invention*, il en reste une encore plus abondante, et à laquelle l'orateur doit toujours remonter; c'est son sujet, sa cause, la question qu'il agite : c'est en la méditant qu'il la rendra féconde; et en comparaison du fleuve d'éloquence qui coulera de cette source, toutes les autres ne paraissaient, dit Cicéron, que de faibles ruisseaux.

L'homme de génie est celui qui enfonce le soc de la charrue dans un terrain qu'on n'a qu'effleuré avant lui, et qui sait par-là rendre fécond un sol que l'on croit épuisé.

Celui qui sait trouver dans une cause des ressources inespérées, dans un raisonnement, des forces inconnues; qui sait tirer d'un moyen pathétique des mouvements soudains qui bouleversent l'auditoire, ou des traits imprévus qui déchirent l'âme des juges; qui, lorsque les forces de la raison ou la chaleur de l'âme semblent épuisées, les redouble avec une énergie et une véhémence qui nous étonne et qui nous entraîne; celui qui, après s'être saisi de l'esprit et de l'âme des auditeurs, ne lâche prise qu'après les avoir subjugués, et n'abandonne son adversaire qu'après l'avoir terrassé; qui, dans la réplique, fait jaillir des flammes d'un choc d'opinions, d'où le simple talent n'eût tiré que des étincelles; qui, dans une éloquence simple et dénuée d'ornements, déploie les muscles d'un Hercule; et qui d'un mot, ou d'une circonstance qui échapperait à un homme médiocre, tire un moyen victorieux, un mouvement irrésistible; c'est là l'inventeur en éloquence. *Voyez*, dans l'article ORATEUR, l'exemple que j'en ai cité, de ce Lemaître, que le mauvais goût de son siècle avait gâté, mais que la nature avait fait éloquent. *Voyez aussi* RHÉTORIQUE, EXORDE, PREUVE, PÉRORAISON, PATHÉTIQUE, etc.

IRONIE. C'est un tour d'expression si familier et si commun, qu'il est presque inutile d'expliquer en quoi il consiste. Chacun sait que l'on parle par *ironie* lorsque, d'un air moqueur ou badin, on dit le contraire de ce que l'on pense. L'*ironie* où l'on blâme en louant, où en admirant on déprise, revient à chaque instant dans le langage ordinaire.

Oh! oh! l'*homme de bien*, vous m'en vouliez donner!
(*Orgon, à Tartufe.*)

Les gens *que vous tuez* se portent assez bien.
(*Le valet du Menteur.*)

Un moine disait son bréviaire :
Il prenait bien son temps!
(*La mouche du Coche.*)

C'était un *beau sujet de guerre*,
Qu'un logis où lui-même il n'entrait qu'en rampant!
(*La Belette au Lapin.*)

Mais ce qu'il est intéressant d'observer, c'est que cette espèce de contre-vérité en dérision n'est pas si exclusivement propre au style plaisant ou comique, et au ton de la société, qu'il soit indigne de la haute éloquence et de la haute poésie, et qu'il n'exprime avec autant de noblesse que d'amertume le mépris ou l'indignation qui se mêle au ressentiment, au dépit, à la colère, à la fureur même. Rien de plus énergique dans la bouche d'Oreste que cette apostrophe *ironique* :

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance ;
Et je le loue, ô ciel! de ta persévérance.

Rien de plus sanglant que l'*ironie* dans la bouche d'Hermione en parlant à Pyrrhus :

Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi! sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne ;

Me quitter, me reprendre, et retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector;
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse;
Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce;
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.
Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître.
Vous veniez de mon front observer la pâleur,
Pour aller, dans ses bras, rire de ma douleur.
Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie;
Mais, seigneur, en un jour ce serait trop de joie;
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée;
De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous;
Que peut-on refuser à ces généreux coups?

On voit, dans le neuvième livre de l'*Iliade*, un bel exemple d'*ironie*, à travers la franchise avec laquelle Achille répond à Ulysse, qui, de la part d'Agamemnon, vient solliciter son retour. « Qu'il n'espère pas me tromper encore, lui dit-il; je le connais trop, et il ne viendra pas à bout de me persuader. Il n'a qu'à chercher avec vous, prudent Ulysse, et avec les autres rois, les moyens de garantir ses vaisseaux des flammes dont ils sont menacés. Sans moi il a déjà fait de si grandes choses! Il a fermé son camp d'une grande muraille, il a environné cette muraille d'un large fossé, il a fortifié ce fossé d'une bonne palissade; et avec tous ces retranchements il ne peut encore repousser l'homicide Hector! »

Les siècles les plus raffinés n'ont certainement rien de plus adroit que cette manière de reprocher au fier Agamemnon les timides soins qu'il se donne pour se tenir renfermé dans son camp.

C'est une chose digne d'admiration que les diverses tentatives qu'a faites le génie de Corneille, en créant parmi nous la tragédie, pour en étendre et varier le genre. Il a tout osé, jusqu'à risquer au théâtre un héros moqueur; et si, dans le langage *ironique* qu'il a mis dans la bouche de Nicomède, il a souvent manqué de goût, il n'en est pas moins vrai que l'invention, le dessein, la physionomie de ce caractère, ont quelque chose de surprenant dans leur originalité.

ATTALE, *à Laodice.*

Rome, qui m'a nourri, vous parlera pour moi.

NICOMÈDE.

Rome, seigneur!

ATTALE.

Oui, Rome. En êtes-vous en doute?

NICOMÈDE.

Seigneur, je crains pour vous qu'un Romain vous écoute;
Et si Rome savait de quels feux vous brûlez,
Bien loin de vous prêter l'appui dont vous parlez,
Elle s'indignerait de voir sa créature
A l'éclat de son nom faire une telle injure,
Et vous dégraderait, peut-être dès demain,
Du titre glorieux de citoyen romain.
Vous l'a-t-elle donné pour mériter sa haine
En le déshonorant par l'amour d'une reine?...
Reprenez un orgueil digne d'elle et de vous.
Remplissez mieux un nom sous qui nous tremblons tous
Et sans plus l'abaisser à cette ignominie
D'idolâtrer en vain la reine d'Arménie,
Songez qu'il faut du moins, pour toucher votre cœur,
La fille d'un tribun ou celle d'un préteur....
Forcez, rompez, brisez de si honteuses chaînes;
Aux rois qu'elle méprise, abandonnez les reines;
Et concevez enfin des vœux plus élevés,
Pour mériter les biens qui lui sont réservés.

Ce qui relève et ennoblit ce ton de l'*ironie* dans le rôle de Nicomède, c'est la hauteur avec laquelle il reprend le ton sérieux, et c'est du mélange de ces deux tons que se forme un des caractères les plus singuliers et les plus nobles qui soient au théâtre

NICOMÈDE, *à Prusias, en parlant d'Attale.*

Si j'avais donc vécu dans ce même repos
Qu'il a vécu dans Rome auprès de ses héros,
Elle mé laisserait la Bythinie entière,
Telle que de tout temps l'aîné la tient d'un père....
Il faut la diviser, et dans ce beau projet,
Ce prince est trop bien né pour vivre mon sujet.
Puisqu'il peut la servir à me faire descendre,
Il a plus de vertus que n'en eut Alexandre;
Et je lui dois quitter, pour le mettre en mon rang,
Le bien de mes aïeux, ou le prix de mon sang.
Grâces aux immortels, l'effort de mon courage
Et ma grandeur future ont mis Rome en ombrage.
Vous pouvez l'en guérir, seigneur, et promptement;
Mais n'exigez d'un fils aucun consentement.
Le maître qui prit soin de former ma jeunesse
Ne m'a jamais appris à faire une bassesse.

Ce sont ces traits de caractère qui faisaient dire à la célèbre Clairon, qu'elle ne regrettait rien tant que de ne pouvoir pas jouer le rôle de Nicomède.

A l'égard de l'*ironie* en éloge, elle est incompatible avec le style sérieux et noble; au moins n'en sais-je aucun exemple, et ne vois-je aucune façon de les concilier ensemble; mais dans le style familier, elle peut avoir de la grâce, si dans le tour de plaisanterie qu'on donne à la louange on sait éviter la fadeur. C'est ce qu'a fait Voiture dans une lettre au duc d'Enghien sur la bataille de Rocroi.

« Monseigneur, lui dit-il, à cette heure que je suis loin de votre altesse, et qu'elle ne me peut pas faire de charge, je suis résolu de lui dire tout ce que je pense d'elle il y a longtemps, et que je n'avais osé lui déclarer..... Oui, monseigneur, vous en faites trop pour le pouvoir souffrir en silence; et vous seriez injuste si vous pensiez faire les actions que vous faites sans qu'il en fût autre chose, ni que l'on prît la liberté de vous en parler. Si vous saviez de quelle sorte tout le monde est déchaîné dans Paris à discourir de vous, je suis assuré que vous en auriez honte, et que vous seriez étonné de voir avec combien peu de respect et peu de crainte de vous déplaire tout le monde

s'entretient de ce que vous avez fait. A dire la vérité, monseigneur, je ne sais à quoi vous avez pensé, et ç'a été, sans mentir, trop de hardiesse et une extrême violence à vous, d'avoir à votre âge choqué deux ou trois vieux capitaines que vous deviez respecter, quand ce n'eût été que pour leur ancienneté; fait tuer le pauvre comte de Fontaines, qui était un des meilleurs hommes de Flandre, et à qui le prince d'Orange n'avait jamais osé toucher; pris seize pièces de canon, qui appartenaient à un prince qui est oncle du roi et frère de la reine, avec qui vous n'aviez jamais eu de différend; et mis en désordre les meilleures troupes des Espagnols, qui vous avaient laissé passer avec tant de bonté! »

Cette espèce d'*ironie* agréable et flatteuse s'appelait *astéisme* chez les anciens. On peut l'employer une fois en sa vie; mais pour peu que le tour en soit fréquent, il est usé.

J.

JARGON. *Il n'a manqué à Molière que d'éviter le* jargon *et d'écrire purement*, dit la Bruyère. Il a raison quant à la pureté du style; mais quel est le *jargon* que Molière aurait dû éviter? Ce n'est certainement pas celui des *Précieuses* et des *Femmes savantes :* il est de l'essence de son sujet; ce n'est pas celui d'Alain et de Georgette : il contribue à caractériser leur naïveté villageoise, et à rendre encore plus saillant le ridicule de celui qui en a fait les gardiens d'Agnès; ce n'est pas non plus celui que Molière fait parler quelquefois aux gens de la cour et du monde : car il n'imite les singularités recherchées de leur langage que pour tourner en ridicule cette même affectation : nulle recherche dans le langage du *Misanthrope*, ni du Chrysale des *Femmes savantes*, ni de Cléante dans le *Tartufe*, ni dans la prose de *l'Avare;* et ce que l'on appelle le *jargon* du monde, il le réserve à ses marquis. Je soupçonne dans la Bruyère un peu de jalousie de métier pour le premier peintre des mœurs; et l'on s'en aperçoit surtout à la manière dont il a parlé du *Tartufe*.

Scarron, dans ses pièces bouffonnes, employait un burlesque emphatique du plus mauvais goût. Ce *jargon* fait rire un moment par sa bizarre extravagance; mais on a honte d'avoir ri.

Le *jargon* villageois a été heureusement employé quelquefois par Dufresny et par Dancourt : il est, par exemple, très-bien placé dans le jardinier de *l'Esprit de contradiction;* mais Dancourt, dont le dialogue est si vif, si gai, si naturel, s'est éloigné de la vraisemblance, en entremêlant sans raison, dans les personnes du même état, le *jargon* villageois et le langage de la ville : dans *les trois Cousines*, ses paysannes parlent comme des demoiselles; et leurs pères et mères, comme des paysans.

Le *jargon* villageois a quelquefois l'avantage de contribuer au comique de situation, comme dans *l'Usurier gentilhomme :* c'est là surtout qu'il est piquant. Quelquefois il marque une

nuance de simplicité dans les mœurs ; et Molière s'en est habilement servi pour distinguer la simplicité grossière de Georgette, de la naïveté d'Agnès. Mais si le *jargon* villageois n'a pas l'un de ces deux mérites, on fera beaucoup mieux de mettre un langage pur dans la bouche des paysans. L'ingénuité, le naturel, la simplicité même n'a rien qui se refuse à la correction du langage. Ce qu'il y a de plus incompatible avec le *jargon* villageois, c'est un raffinement d'expression, une recherche curieuse de tours singuliers, ou de figures étudiées; et c'est ce qui gâte le naturel des paysans de Marivaux.

Le *jargon* du monde et de la cour a sa place dans le comique : Molière en a donné l'exemple ; mais on en abuse souvent ; et parce que, dans une pièce moderne d'un coloris brillant et d'une vérité de mœurs très-piquante, ce *jargon*, employé avec goût, semé de traits et de saillies, a réussi au théâtre, on n'a cessé depuis d'écrire d'après ce modèle et de copier ce *jargon*. Les jeunes gens ne parlent plus d'autre langage sur la scène comique ; aux personnages même qu'on ne veut pas tourner en ridicule, on donne sans discernement ce ridicule de l'expression ; et cela, faute de connaître le ton du monde et de la cour, dont le vrai caractère est d'être uni et simple.

JUDICIAIRE. L'un des genres d'éloquence que les rhéteurs ont distingués.

Le vrai, l'utile, l'honnête, et le juste, sont les objets de l'éloquence ; et chacun de ces objets domine dans le genre qui lui appartient : dans les spéculations abstraites, c'est le vrai ; dans les délibérations et les résolutions à prendre, c'est l'utile; dans l'éloge et le blâme personnel, c'est l'honnête; dans les causes *judiciaires*, c'est le juste qu'on se propose.

De ces distinctions il ne faut pas conclure que les objets de l'éloquence ne se réunissent jamais. En recherchant le vrai, on s'occupe souvent de l'utile, du juste, ou de l'honnête ; ce n'est même que dans ces rapports que le vrai a quelque valeur. En recherchant l'utile, on considère aussi ou l'honnête ou le juste ; et, selon que les trois s'accordent ou ne s'accordent pas, on les

fait servir, dans la balance des délibérations, ou de poids ou de contre-poids. En louant l'honnête, en blâmant ce qui lui est contraire, on se fonde et sur le vrai et sur le juste; l'utile et le nuisible n'y sont pas oubliés. De même, avant de disputer du juste et de l'injuste, on commence par s'assurer du vrai et par bien constater le fait avant que d'en venir au droit, qui lui-même tient aux maximes d'honnêteté, d'utilité commune. Ainsi les limites des genres ne sont rien moins qu'invariables.

Mais ce qui caractérise le genre *judiciaire*, c'est la discussion contradictoire d'une chose ou d'un fait dans son rapport avec les lois, et à l'égard de certaines personnes. C'est accusation ou défense, demande ou dénégation; et des deux causes débattues, le résultat est un jugement. *Judiciale est quod positum in judicio habet in se accusationem et defensionem, aut petitionem et recusationem.* (Cic. De inv. Rh.)

A parler moins à la rigueur, soit que l'éloquence mette en avant des questions spéculatives à décider, ou des résolutions à prendre, ou des éloges et des censures à décerner, elle a des juges, et l'auditoire est toujours pour elle une sorte de tribunal; mais la raison seule y préside: au lieu que dans l'ordre *judiciaire* c'est la loi qui doit prononcer; et la fonction du juge ne consiste qu'à décider, du rapport de la cause particulière avec la loi commune ou la règle de droit. Si ce rapport était bien précis et le juge bien équitable, l'éloquence n'aurait plus lieu. On voit même que dans une infinité de causes dont le fait est simple et le droit vulgairement connu, la plaidoirie est peu de chose: la chicane s'efforce de les brouiller et de les obscurcir; mais l'éloquence ne s'en mêle point, elle les livre à la logique.

C'est lorsqu'un fait important est douteux, ou sa qualité contestée; c'est lorsque la loi est obscure ou vague, ou que la relation du fait avec le droit n'est pas directe ou assez marquée; c'est lorsque les preuves sont équivoques, les titres ambigus, les indices douteux, les conjectures, les probabilités, les vraisemblances, balancées par des apparences contraires; c'est lorsque l'aspect de la cause est favorable, et le caractère de la personne odieux ou suspect; lorsque le procès paraît juste et le procédé malhonnête; que la forme est nuisible au fond; que l'esprit et

la lettre de la loi se contrarient ou semblent se contrarier ; c'est alors que le genre *judiciaire* est susceptible d'éloquence. S'il s'agit du fait la question est de savoir s'il est, ce qu'il est, quel il est relativement à la loi : *Sitne, quid sit, aut quale si quæritur.* (Cic.) *S'il est*, se plaide par les indices ; *ce qu'il est*, par les définitions ; *quel il est*, par les règles du juste et de l'injuste : *Sitne, signis ; quid sit, definitionibus ; quale sit, recti pravique partibus.* (Cic. De Inv. rh.) Ainsi, quand le fait est constant ; c'est de ses qualités absolues ou relatives que l'on dispute ; et il s'agit pour le défenseur de prouver qu'il n'y a rien d'illégitime ou de criminel : *Aut recte factum, aut alterius culpa, aut injuria, aut ex lege, aut non contra legem, aut imprudentia, aut necessario, aut non eo nomine usurpandum quo arguitur.* (Cic. de Orat.) Bien entendu que la tâche contraire est celle de l'accusateur.

Dans la demande, il y a de même un fait que la question de droit suppose ; et selon que ce fait est contesté ou convenu, on le discute, ou des deux côtés on s'accorde à l'admettre ; et la contestation se réduit à le définir et à l'appliquer à la loi. C'est là ce qui décide de l'*état de la cause ;* et il est évident que c'est le défendeur qui l'établit, puisqu'il dépend de lui, ou de tout contester, ou de réduire sa défense à tel ou tel article de la demande ou de l'accusation, en accordant le reste. Mais sur les points dont on ne convient pas, il ne dépend de lui ni de changer l'objet de la question, ni de la diviser, si elle est indivisible, ni d'en circonscrire l'objet.

Chez les anciens, les causes purement civiles, les questions litigieuses et de peu d'importance, n'occupaient guère que la plaidoirie ; l'éloquence les dédaignait. Elle se réservait les causes qui mettaient en péril l'état, la dignité, la vie ou la fortune des citoyens considérables ; et ces deux genres de plaidoyers distinguaient les avocats et les orateurs romains, comme ils distinguent parmi nous, proportion gardée, les avocats et les procureurs.

L'accusation et la défense personnelle étaient alors, dans le genre *judiciaire*, la grande lice de l'éloquence ; et c'était là, comme je l'ai dit plus d'une fois, ce qui rendait, à Rome et dans

Athènes, le talent de la parole si redoutable d'un côté, et si nécessaire de l'autre.

On va voir quelle idée les orateurs anciens se faisaient eux-mêmes de l'importance et des difficultés de leur art, dans le genre *judiciaire :* c'est Cicéron qui fait parler Antoine, au second livre de l'Orateur. *In causarum contentionibus, magnum est quoddam opus, atque haud sciam an de humanis operibus longe maximum : in quibus vis oratoris plerumque ab imperitis, exitu et victoria judicatur : ubi adest armatus adversarius, qui sit et feriendus et repellendus : ubi sæpe is qui rei dominus futurus est alienus atque iratus, aut etiam amicus adversario et inimicus tibi est : quum aut docendus is est, aut omni ratione, ad tempus, ad causam, oratione moderandus.*

Ainsi, dans toute cause, l'éloquence de l'orateur est employée à l'attaque et à la défense : en même temps qu'il frappe il doit savoir parer, et, pour cela, se tenir en garde contre les surprises et les ruses de l'adversaire. De là cette étude profonde que recommandaient les anciens de l'intérieur d'une cause et de ses différentes faces; de là leur attention à choisir leurs moyens, à s'attacher aux forts, à passer sur les faibles, à rejeter tous les mauvais; de là l'importance qu'ils attachaient à ne jamais laisser échapper un mot qui donnât prise à l'adversaire, et non-seulement à dire ce qu'il fallait, mais, sur toute chose, à ne jamais dire ce qu'il ne fallait pas; de là le soin qu'ils prenaient de connaître le caractère, le génie, le tour d'esprit, et, pour ainsi dire, le jeu de l'adversaire, et de cacher le leur, en variant leur marche et en déguisant leur dessein.

Il se présente ici une question à résoudre : lequel des deux est le plus favorable à l'orateur, de l'attaque ou de la défense?

Le mot de Henri IV, *Ils ont raison tous deux,* semble décider pour l'égalité d'avantages. Mais à l'égard du commun des hommes, il est vrai de dire, comme le proverbe : *Le dernier qui parle a raison.* L'agresseur a pour lui une première impression donnée. Mais dans les choses contentieuses, l'auditeur se défie des premières impressions, le juge s'en défend : et cet avantage, affaibli par la réflexion qu'*il faut entendre tout le monde,* ne laisse guère à l'agresseur que la difficulté de prévoir la défense

ou le péril de s'y exposer le bandeau sur les yeux ; tandis que le défendeur a pour lui tout le temps d'observer les dispositions et les mouvements de l'attaque, et de reconnaître le fort et le faible de l'ennemi.

On voit un exemple frappant du désavantage de l'agresseur et de l'avantage du défendeur, dans les célèbres plaidoyers d'Eschine et de Démosthène l'un contre l'autre.

Eschine, après s'être informé avec le plus grand soin des moyens de défense que lui opposera Démosthène, semble les avoir tous prévenus et détruits d'avance. Démosthène prend la parole : il se trouve qu'Eschine n'a rien prévu ; son édifice est renversé. Ce qu'il a dit de plus pressant, Démosthène l'élude, et l'auditeur l'oublie, entraîné par la véhémence du nouveau discours qu'il entend : ce qu'il a dit de hasardé, de favorable à la réplique, Démosthène ne manque pas de s'en saisir ; et c'est par là qu'il le confond. Eschine l'accuse de s'être vendu à Philippe, et cette imputation retombe sur lui-même ; il lui reproche la mort des braves citoyens qui ont péri dans la bataille de Chéronée, et Démosthène, évoquant les mânes de leurs ancêtres, qui ont combattu pour la même cause à Platée et à Marathon, jure par ces grands hommes que leurs neveux, en se dévouant pour la liberté et pour le salut de la Grèce, n'ont fait que leur devoir : « Et qui de vous, dit-il aux Athéniens, ne m'eût pas justement massacré sur l'heure si je vous avais conseillé des lâchetés et des bassesses ? » Eschine vante et regrette le temps où Athènes avait des héros auxquels elle ne décernait ni des couronnes d'or, ni des honneurs personnels et distincts de la gloire de la patrie ; et, en effet, elle avait refusé à Miltiade une couronne d'olivier. Mais l'usage ayant prévalu d'accorder des encouragements à la vertu et des récompenses au mérite, si Démosthène a bien mérité de l'État, cet éloge du temps passé ne conclut rien, c'est de l'éloquence perdue. Eschine fait une peinture très oratoire du malheur des Thébains ; mais si Démosthène n'en est pas la cause, ce pathétique est encore superflu. Eschine présente, à sa manière, la chaîne des événements, leurs circonstances. Démosthène brise tous les anneaux de cette chaîne artificielle, et rejette sur l'accusateur tous les

malheurs et tous les crimes dont lui-même il est accusé. Eschine annonce que Démosthène s'efforcera, en éludant l'accusation, de changer l'état de la cause, et de jeter le trouble et l'émotion dans les esprits.

« Ctésiphon produira, dit-il, sur la scène cet imposteur, ce brigand, ce bourreau de la république, franc bateleur, qui pleure avec plus de facilité que les autres ne rient, et celui des hommes qui craint le moins de se jouer de la sainteté des serments..... Lorsqu'un torrent de larmes, ajoute-t-il, coulera de ses yeux; lorsque vous entendrez ses accents lamentables; lorsqu'il s'écriera : *Où me refugier? Citoyens, me bannirez-vous d'Athènes, moi qui n'ai point d'asile?* Répondez-lui : *Mais les Athéniens, où se réfugieront-ils, Démosthène?* » Rien de plus animé, de plus pressant en apparence.

Mais Démosthène parle, et ne dit rien de tout cela. Il n'emploie ni larmes ni accents lamentables : une noble assurance en parlant de lui-même, une franchise encore plus noble en parlant des Athéniens, une indignation véhémente et le plus accablant mépris en parlant de son adversaire, un exposé rapide et lumineux de sa conduite dans tous les temps, l'éloquence des faits, celle de la raison, appuyée par des exemples, et entremêlée des mouvements les plus impétueux de l'invective et de l'imprécation; partout l'assurance de la bonne cause, modeste dans l'exorde, mais bientôt fière et haute lorsqu'il commence à prendre l'ascendant et à s'emparer des esprits; voilà ce que Démosthène réservait à Eschine, et celui-ci, en s'efforçant de parer des coups qu'il ne prévoyait pas, n'a fait que battre l'air.

Talis prima Dares caput altum in prœlia tollit;
Ostenditque humeros latos, alternaque jactat
Brachia protendens, et verberat ictibus auras. (Enéid.)

Par cet exemple, j'ai voulu montrer que si dans l'attaque on prétend faire face à tous les points de la défense, on se déploie sur un trop grand front, et que l'on s'affaiblit soi-même. Il faut, pour ainsi dire, attaquer en colonne, ne présenter que des points principaux et en petit nombre, afin que le juge n'en perde aucun de vue, et que l'adversaire n'en puisse éluder aucun; les

appuyer, les soutenir, ne mettre en avant que des masses de raisonnements et de preuves; et pour repousser la défense, garder en réserve des forces inconnues à l'ennemi.

Ce n'est que par là, ce me semble, que l'agresseur peut balancer l'avantage du défendeur : et si le feu est également bien ménagé de part et d'autre, et si aucun des deux ne s'épuise en efforts perdus; s'ils s'attendent, s'ils ne déploient et ne font agir qu'à propos leurs réserves et leurs ressources, je pense qu'après le même nombre de répliques de part et d'autre, le combat se trouvant égal, le seul avantage marqué sera celui de la bonne cause. Mais je répète encore que l'agresseur doit succomber s'il fait la faute que fit Eschine de trop étendre ses moyens dans une harangue diffuse, de présenter un trop grand nombre de points d'attaque, et de donner lieu à l'adversaire d'éluder les plus forts, d'aller droit aux plus faibles, et, après avoir enfoncé la ligne, de culbuter les forces dispersées que l'accusateur lui opposait.

Il est à croire que chez les Grecs l'accusateur n'était point admis à la réplique. Chez les Romains mêmes, où plusieurs avocats se succédaient dans la même cause, je présume que des deux parts la preuve et la réfutation allaient de suite et sans alternative. Ainsi le désavantage de l'agresseur n'avait point de compensation.

C'est donc une institution sage, dans le barreau moderne, que d'avoir donné à l'une et à l'autre cause la ressource d'être plaidée à plusieurs reprises; et la grande habileté de l'avocat consiste à tirer avantage de cette forme de plaidoyers. Nous en avons vu dans ce siècle un grand exemple : c'était Cochin. Son attaque se réduisait à un simple exposé de l'affaire, à sa demande, et à l'énoncé le plus précis de ses moyens. Personne, à ne pas le connaître, n'aurait cru devoir redouter un concurrent si dénué des fortes armes de l'éloquence; mais lorsque son adversaire l'avait échauffé en le réfutant, et croyait l'avoir terrassé, tout à coup il se relevait avec une force effrayante. On croyait voir l'Ulysse d'Homère, provoqué par Irus, dépouiller son manteau de pauvre, et déployer la stature imposante, les membres nerveux d'un héros. Aussi le combat se terminait-il le plus souvent comme celui de l'Odyssée, à moins que l'adversaire de Cochin ne fût

un Lenormand. C'était alors que le barreau devenait une arène intéressante, par le contraste des deux athlètes, l'un plus vigoureux et plus ferme, l'autre plus souple et plus adroit : Cochin avec un air austère et imposant, qui lui donnait quelque ressemblance avec Démosthène, Lenormand avec un air noble, intéressant, qui rappelait la dignité de Cicéron. Le premier redoutable, mais suspect à ses juges, qui, à force de le croire habile, le regardaient comme dangereux ; le second précédé au barreau par cette réputation d'honnête homme, qui est la plus forte recommandation d'une cause, et peut-être la première éloquence d'un orateur. *Voyez* ORATEUR.

De tout ce que je viens de dire de l'art de ménager ses forces, il ne s'ensuit pas que l'orateur doive mettre en avant ce qu'il y a de plus faible, mais seulement qu'il doit réserver pour sa conclusion ce qu'il a de plus éminent. C'est un grand avantage pour une cause que de paraître la meilleure dès le premier aspect : mais la dernière impression est encore plus décisive que la première ; et l'oracle que je ne cesse de consulter, Cicéron, nous fournit encore ce précepte.

In illo reprehendo eos qui, quæ minime firma sunt, ea prima collocant : res enim hoc postulat, ut eorum expectationi qui audiunt quam celerrime occurratur : cui si initio satisfactum non sit, multo plus sit in reliqua causa elaborandum. Male enim se res habet, quæ non, statim ut cœpta est, melior fieri videtur. In oratione firmissimum sit quodque primum : dum illud tamen teneatur, ut ea quæ excellant serventur etiam ad perorandum. Si quæ erunt mediocria (nam vitiosis nusquam esse oportet locum), in mediam turbam atque in gregem conjiciantur. (De Orat.)

Si l'on fait attention au choix des mots dont Cicéron se sert dans ce passage, on trouvera que c'est d'abord une logique forte que l'orateur doit employer ; et que pour le moment décisif de l'action, il doit se réserver les grands moyens de l'éloquence.

L.

LICENCE. Les *licences* données à la poésie française ne sont pas, comme on l'a dit, certains mots réservés au style sublime[1], et que la haute éloquence emploie aussi bien que la poésie. Bossuet ne fait pas plus de difficulté que Racine de dire les *mortels* pour les *hommes*, les *forfaits* pour les *crimes*, le *glaive* pour l'*épée*, les *ondes* pour les *eaux*, l'*éternel*, etc.; et quant aux expressions exclusivement permises à la poésie, les unes sont figurées, les autres sont prises du système fabuleux ou du merveilleux poétique : ce sont pour la plupart des hardiesses, mais non pas des *licences*.

La *licence* est une incorrection, une irrégularité de langage permise en faveur du nombre, de l'harmonie, de la rime, ou de l'élégance du vers. C'est une ellipse qui sort des règles de la syntaxe, comme dans ces exemples :

Je t'aimais inconstant ; qu'aurais-je fait, fidèle ?
. . . . . Peuple-roi que je sers,
Commandez à César ; César, à l'univers.

C'est une voyelle supprimée, parce qu'elle altère la mesure si on ne la compte pas, ou qu'elle affaiblit le nombre et le sentiment de la cadence, si on la compte pour une syllabe : ainsi l'e muet d'*assiduement*, d'*ingénuement*, d'*enjouement*, d'*effraiera*, d'*avouera*, d'*encore*, de *gaieté*, se retranche, parce qu'il ne ferait pas à l'oreille un temps assez marqué. C'est de même une consonne supprimée en faveur de l'élision ou de la rime : ainsi dans ces noms de villes, *Naples*, *Londres*, *Athènes*, etc., il est permis aux poëtes d'écrire *Naple*, *Londre*, *Athène* sans *s*; ainsi à la première personne de certains verbes, comme je *dois*, je *vois*, je *produis*, je *frémis*, je *lis*, j'*avertis*, les poëtes se sont permis de retrancher l's, et d'écrire je *doi*, je *voi*, je *produi*, je *frémi*, je *li*, j'*averti*, etc. Ce sont des adverbes absolus mis à la place des adverbes relatifs, comme *alors que*, *ce-*

pendant que, au lieu de *lorsque, pendant que.* C'est quelquefois le *ne* supprimé de l'interrogation négative, comme lorsqu'on dit, *Savez-vous pas? voyez-vous pas? dois-je pas?* au lieu de *Ne savez-vous pas? ne voyez-vous pas? ne dois-je pas?* Enfin, ce sont quelques inversions peu forcées, mais qui, n'ayant pas pour raison dans la prose la nécessité du nombre, de la rime et de la mesure, y paraîtraient gratuitement employées, quoiqu'elles fussent quelquefois très-favorables à l'harmonie, et que par conséquent il fût à désirer que l'usage les y reçût. On les trouvera presque toutes rassemblées dans ces vers de *la Henriade*, où la discorde dit à l'Amour :

Ah! si *de la discorde* allumant le tison,
Jamais à tes fureurs tu mêlas mon poison,
Si *tant de fois pour toi* j'ai troublé la nature,
Viens, vole sur mes pas, viens venger mon injure.
Un roi victorieux écrase mes serpents;
Ses mains joignent l'olive aux lauriers triomphants.
La clémence *avec lui*, marchant d'un pas tranquille,
Au sein tumultueux de la guerre civile,
Va *sous ses étendards, flottants de tous côtés*,
Réunir tous les cœurs *par moi seule* écartés.
Encore une victoire, et mon trône est en poudre.
Aux remparts de Paris Henri porte la foudre.
Ce héros va combattre, et vaincre, et pardonner;
De cent chaînes d'airain son bras va m'enchaîner.
C'est à toi d'arrêter ce torrent dans sa course.
Va *de tant de hauts faits* empoisonner la source;
Que *sous ton joug, Amour,* il gémisse abattu;
Va dompter son courage au sein de la vertu.

LITTÉRATURE. Entre l'érudition et la *littérature* il y a une différence.

La *littérature* est la connaissance des belles-lettres; l'érudition est la connaissance des faits, des lieux, des temps, des monuments antiques, et des travaux des érudits pour éclaircir les faits, pour fixer les époques, pour expliquer les monuments et les écrits des anciens.

L'homme qui cultive les lettres jouit des travaux de l'érudit; et lorsque, aidé de ses lumières, il a acquis la connaissance des grands modèles en poésie, en éloquence, en histoire, en philosophie morale et politique, soit des siècles passés, soit des temps plus modernes, il est profond *littérateur*. Il ne sait pas ce que les scoliastes ont dit d'Homère, mais il sait ce qu'a dit Homère: il n'a pas confronté les diverses leçons de Juvénal et d'Aristophane, mais il sait Aristophane et Juvénal. L'érudit peut être ou n'être pas un bon *littérateur*, car un discernement exquis, une mémoire heureuse et meublée avec choix supposent plus que de l'étude; de même le *littérateur* peut manquer d'érudition. Mais si ces deux qualités se réunissent, il en résulte un savant et un homme très-cultivé. L'un et l'autre cependant ne feront pas un homme de lettres : le don de produire caractérise celui-ci; et avec de l'esprit, du talent et du goût, il peut produire des ouvrages ingénieux, sans aucune érudition et avec peu de *littérature*. Fréret fut un érudit profond; Malésieu, un grand *littérateur!* et Marivaux, un homme de lettres.

Lyrique. Le poëme *lyrique*, chez les Grecs, était, non-seulement chanté, mais composé aux accords de la *lyre* : c'est là d'abord ce qui le distingue de tout ce qu'on appelle *poésie lyrique* chez les Latins et parmi nous. Le poëte était musicien; il préludait, il s'animait au son de ce prélude; il se donnait à lui-même la mesure, le mouvement, la période musicale : les vers naissaient avec le chant; et de là l'unité de rhythme, de caractère, et d'expression, entre la musique et les vers : ce fut ainsi qu'une poésie chantée fut naturellement soumise au nombre et à la cadence; ce fut ainsi que chaque poëte *lyrique* inventa, non-seulement le vers qui lui convint, mais aussi la strophe analogue au chant qu'il s'était fait lui-même, et sur lequel il composait.

A cet égard le poëme *lyrique*, ou l'ode, chez les Latins et chez les nations modernes, n'a été qu'une frivole imitation du poëme *lyrique* des Grecs : on a dit, *Je chante*, et on n'a point chanté;

on a parlé des accords de la *lyre*, et on n'avait point de *lyre*. Aucun poëte, depuis Horace inclusivement, ne paraît avoir modelé ses odes sur un chant. Horace, en prenant tour à tour les diverses formules des poëtes grecs, semble avoir si fort oublié qu'une ode dût être chantée, qu'il lui arrive souvent de laisser le sens suspendu à la fin de la strophe, où le chant doit se reposer, comme on le voit dans cet exemple, si sublime d'ailleurs par les pensées et par les images :

Districtus ensis cui super impia
Cervice pendet, non siculæ dapes
Dulcem elaborabunt saporem;
Non avium citharæque cantus

Somnum reducent. Somnus agrestium
Lenis virorum, non humiles domos
Fastidit, umbrosamque ripam,
Non zephyris agitata Tempe.

Nos odes modernes ne sont pas plus *lyriques;* et à l'exception de quelques chansons bachiques ou galantes, qui se rapprochent de l'ode ancienne, parce qu'elles ont été faites réellement dans le délire de l'amour ou de la joie, et chantées par le poëte, aucune de nos odes n'est susceptible de chant. On a essayé de mettre en musique l'ode de Rousseau *à la Fortune;* c'était un mauvais choix : mais que l'on prenne entre les odes du même poëte, ou de Malherbe, ou de tel autre, celle qui a le plus de mouvement et d'images; on ne réussira guère mieux.

La seule forme qui convienne au chant, parmi nos poésies *lyriques*, est celle de nos cantates : mais Rousseau, qui en a fait de si belles, n'avait ni le sentiment ni l'idée de la poésie *mélique* ou chantante; et sa cantate de Circé, qui passe pour être la plus susceptible de l'expression musicale, sera l'écueil des compositeurs. Métastase lui seul, dans ses *oratorio*, a excellé dans ce genre, et en a donné des modèles parfaits.

Mais le grand avantage des poëtes *lyriques* de la Grèce fut l'importance de leur emploi, et la vérité de leur enthousiasme.

Le rôle d'un poëte *lyrique*, dans l'ancienne Rome et dans toute l'Europe moderne, n'a jamais été que celui d'un comé-

dien; chez les Grecs, au contraire, c'était une espèce de ministère public, religieux, politique ou moral.

Ce fut d'abord à la religion que la *lyre* fut consacrée, et les vers qu'elle accompagnait furent le langage des dieux; mais elle obtint plus de faveur encore en s'abaissant à louer les hommes.

La Grèce était plus idolâtre de ses héros que de ses dieux; et le poëte qui les chantait le mieux était sûr de charmer, d'enivrer tout un peuple. Les vivants furent jaloux des morts : l'encens qu'ils leur voyaient offrir ne s'exhalait point en fumée; les vers chantés à leur louange passaient de bouche en bouche, et se gravaient dans tous les esprits. On vit donc les rois de la Grèce se disputer la faveur des poëtes, et s'attacher à eux pour sauver leur nom de l'oubli.

Et quelle émulation ne devaient pas inspirer des honneurs qui allaient jusqu'au culte! Si l'on en croit Homère, le plus fidèle peintre des mœurs, la *lyre*, dans la cour des rois, faisait les délices des festins; le chantre y était révéré comme l'ami des muses et le favori d'Apollon : ainsi, l'enthousiasme des peuples et des rois allumait celui des poëtes; et tout ce qu'il y avait de génie dans la Grèce se dévouait à cet art divin. Mais ce qui acheva de le rendre imposant et grave, ce fut l'usage qu'en fit la politique, en l'associant avec les lois, pour aider à former les mœurs.

Ce n'était pas seulement à louer l'adresse d'un homme obscur, la vitesse de ses chevaux, ou sa vigueur au combat de la lutte, mais à élever l'âme des peuples, que l'ode olympique était destinée; et dans l'éloge du vainqueur étaient rappelés tous les titres de gloire du pays qui l'avait vu naître : puissant moyen pour exciter l'émulation des vertus! Ainsi, née au sein de la joie, élevée, ennoblie par la religion, accueillie et honorée par l'orgueil des rois et par la vanité des peuples, employée à former les mœurs, en rappelant de grands exemples, en donnant de grandes leçons, la poésie *lyrique* avait un caractère aussi sérieux que l'éloquence même. Il n'est donc pas étonnant qu'un poëte, honoré à la cour des rois, dans les temples des Dieux, dans les solennités de la Grèce assemblée, fût écouté dans les conseils et à la tête des armées, lorsqu'animé lui-même par les sons de sa *lyre*, il faisait passer

dans les âmes, aux noms de liberté, de gloire et de patrie, les sentiments dont il était rempli.

On ne veut pas ajouter foi au pouvoir de cette éloquence, secondée de l'harmonie, et aux transports qu'elle excitait en remuant l'âme des peuples par les ressorts les plus puissants; on ne veut pas y croire, tandis qu'en Italie on voit encore la musique, par la voix d'un homme affaibli, et dans la fiction la plus vaine, enivrer tout un peuple froidement assemblé.

Supposez au milieu de Rome Pergolèse, la *lyre* à la main, avec la voix de Timothée et l'éloquence de Démosthène, rappelant aux Romains leur ancienne splendeur et les vertus de leurs ancêtres, vous aurez l'idée d'un poëte *lyrique* et des grands effets de son art.

En voyant en chaire le missionnaire Bridaine, les yeux enflammés ou remplis de larmes, le front ruisselant de sueur, faisant retentir les voûtes d'un temple des sons de sa voix déchirante, et unissant, à la chaleur du sentiment le plus exalté, la véhémence de l'action la plus éloquente et la plus vraie, je l'ai supposé quelquefois transformé en poëte, et fortifiant, par les accents d'une harmonie pathétique, les sentiments ou les images dont il frappait l'âme des peuples; et j'ai dit : Tel devait être Épiménide au milieu d'Athènes, Therpandre ou Tyrtée au milieu de Lacédémone, Alcée au milieu de Lesbos.

Le poëte *lyrique* n'avait pas toujours ce caractère sérieux; mais il avait toujours un caractère vrai. Anacréon chantait le vin et les plaisirs, parce qu'il était buveur et voluptueux; Sapho chantait l'amour, parce qu'elle brûlait d'amour.

Ces deux sortes d'ivresse ont pu, dans tous les temps et dans tous les pays, inspirer les poëtes : mais dans quel autre pays que la Grèce la poésie *lyrique* a-t-elle eu son caractère sérieux et sublime, si ce n'est chez les Hébreux, et peut-être aussi dans nos climats du Nord, du temps des druides et des bardes?

Chez les Romains et parmi nous, Horace, Malherbe, Rousseau, feignaient de chanter sur la *lyre* : mais Orphée, Amphion, ne feignaient rien lorsqu'ils apprivoisaient les peuples, les rassemblaient, les engageaient à se bâtir des murs, à vivre sous des lois; mais Therpandre, pour adoucir les mœurs

des Lacédémoniens ; Tyrtée, pour les ranimer et les renvoyer aux combats; Épiménide, pour apaiser le trouble des esprits et la voix des remords, quand les Athéniens se croyaient menacés, poursuivis par les Euménides; Alcée, enfin, pour déclarer la guerre à la tyrannie, et rallumer dans l'âme des Lesbiens l'amour de la liberté, chantaient réellement aux accords de la *lyre*, peut-être même au son des instruments analogues au caractère et à l'intention de leur chant. Les Grecs disaient que la déesse Harmonie était fille de Mars et de Vénus, pour dire qu'elle était douée d'une force et d'une grâce irrésistibles.

Dans l'ancienne Rome, une poésie éloquente eût souvent pu se signaler. Mais un peuple longtemps inculte, uniquement guerrier, peu curieux de vers et de musique, peu sensible aux arts d'agrément, et trop austère dans ses mœurs pour songer à mêler ses plaisirs avec ses affaires, aurait trouvé ridicule une *lyre* dans la main de Brutus ou des Gracques, ou dans celle de Marius : une éloquence mâle pour plaider sa cause, une épée pour la défendre, voilà tout ce qu'il demandait; et un tribun comme Tyrtée, ou un consul comme Épiménide, venant soulever en chantant, ou calmer le peuple romain, aurait été mal accueilli. *Voyez* POÉSIE.

Dans ce même *article* POÉSIE, j'ai appliqué à l'Italie moderne ce que je viens de dire de l'Italie ancienne; et je n'ai pas dissimulé ma surprise, de voir que l'Église ait négligé celui de tous les arts qui pouvait le plus dignement embellir ses solennités. *Voyez.* HYMNE. Quant à l'ode profane, elle n'y a jamais fait qu'un rôle fictif, sans objet et sans ministère : aussi les hommes de génie que l'Italie a pu produire dans ce genre sublime, comme Chiabrera et Crudeli, n'ayant à s'exercer que sur des sujets vagues, n'ont-ils été, comme Horace, que de faibles imitateurs de ces hommes passionnés, qui, dans la Grèce, ajoutaient aux mouvements de la plus sublime éloquence le charme de la poésie et la magie des accords.

En Espagne, nul encouragement, et aussi nul succès pour le *lyrique* sérieux et sublime, quoique la langue y fût disposée. On ne laisse pourtant pas de trouver dans les poëtes espagnols quelques odes d'un ton élevé : celle de Louis de Léon sur l'invasion

des Maures, est remarquable, en ce que la fiction en est la même que l'allégorie du Camoëns pour le cap de Bonne-Espérance. Dans le poëte espagnol, plus ancien que le portugais, c'est le génie d'un fleuve qui prédit la descente des Maures et la désolation de l'Espagne; dans le portugais, c'est le génie protecteur du promontoire des tempêtes et gardien de la mer des Indes, qui s'élève pour en défendre le passage aux Européens: l'image est agrandie; mais l'idée est la même, et la première gloire en est à l'inventeur.

L'ode, en Angleterre, a eu plus d'émulation et plus de succès : mais ce n'est encore là qu'un enthousiasme factice. Si on y veut trouver l'ode antique, il faut la chercher dans les poésies des anciens bardes; c'est Ossian qu'il faut entendre, gémissant sur le tombeau de son père et se rappelant ses exploits :

« A côté d'un rocher élevé sur la montagne et sous un chêne antique, le vieux Ossian, le dernier de la race de Fingal, était assis sur la mousse : sa barbe, agitée par le vent, se repliait en ondes; triste et pensif, privé de la vue, il entendait la voix du Nord : le chagrin se ranima dans son cœur; il commença ainsi à se plaindre et à pleurer sur les morts :

« Te voilà tombé comme un grand chêne, avec toutes tes branches autour de toi. Où es-tu, ô roi Fingal, ô mon père? Et toi, mon fils Oscar, où es-tu? où est toute ma race? Hélas! ils reposent sous la terre : j'étends les bras, et de mes mains glacées je tâte leur tombeau; j'entends le torrent qui gronde en roulant entre les pierres qui les couvrent. Ô torrent! que viens-tu me dire? tu m'apportes le souvenir du passé. Les enfants de Fingal étaient sur ton rivage, comme une forêt dans un terrain fertile. Ils étaient perçants, les fers de leurs lances! Celui-là était audacieux qui se présentait à leur colère. Fillan le Grand était ici; tu étais ici, Oscar, ô mon fils! Fingal lui-même était ici, puissant et fort, avec les cheveux blancs de la vieillesse : il s'affermissait sur ses reins nerveux, et il étalait ses larges épaules : malheur à celui qui rencontrait son bras dans la bataille! Le fils de Morny arriva, Gaul, le plus robuste des hommes : il s'arrêta sur la montagne, semblable à un chêne; sa voix était comme le son des torrents; il cria : *Pourquoi le fils du puissant Corval*

veut-il régner seul? Fingal n'est pas assez fort pour défendre son peuple, et pour en être le soutien; je suis fort comme la tempête sur l'Océan, comme l'ouragan sur les montagnes: cède, fils de Corval, et fléchis devant moi. Il descendit de la montagne comme un rocher; il retentissait dans ses armes.

« Oscar s'avança, et s'arrêta pour l'attendre : Oscar, mon fils, voulait rencontrer l'ennemi; mais Fingal vint dans sa force, et sourit aux menaces insultantes de Gaul. Ils s'élancèrent l'un contre l'autre, se pressèrent dans leurs bras nerveux, et luttèrent dans la plaine. La terre était sillonnée par leurs talons; le bruit de leurs os était semblable à celui d'un vaisseau ballotté par les vagues dans la tempête. Leur combat fut long; ils tombèrent avec la nuit sur la plaine retentissante, comme deux chênes tombent en entrelaçant leurs branches et en ébranlant la montagne : le robuste fils de Morny est terrassé, le vieillard est vainqueur.

« Belle, avec ses tresses d'or, son cou poli, et son sein de neige, belle comme les esprits des montagnes, quand ils effleurent dans leur course la surface d'une bruyère paisible pendant le silence de la nuit; belle comme l'arc des cieux, la jeune Minvane arrive : Fingal, dit-elle avec douceur, rends-moi mon frère; rends-moi l'espérance de ma race, la terreur de tous, excepté de Fingal. Puis-je refuser, dit le roi, ce que demande l'aimable fille des montagnes? Emporte ton frère, ô Minvane! plus belle que la neige du nord. Telles furent tes paroles, ô Fingal! Hélas! je n'entends plus les paroles de mon père : privé de la vue, je suis appuyé sur son tombeau : j'entends le sifflement des vents dans la forêt, et je n'entends plus la voix de mes amis : le cri du chasseur a cessé, et la voix de la guerre ne retentit plus autour de moi. »

Voilà l'ode héroïque de ces peuples sauvages; et voici leur ode amoureuse; c'est une fille qui attend son amant :

« Il est nuit; et je suis seule, abandonnée sur la colline des orages. Le vent souffle sur la montagne; le torrent gémit au bas de ce rocher; aucune cabane ne m'offre un asile contre la pluie : je suis abandonnée sur la colline des orages.

« Lève-toi, ô lune; sors du sein de tes nuages! Étoiles de la

nuit, paraissez ! Quelque lumière ne me guidera-t-elle pas vers le lieu où repose mon amant, fatigué des travaux de la chasse, son arc détendu à ses côtés, et ses chiens haletants autour de lui ?... Je suis obligée de m'arrêter ici seule, sur le rocher couvert de mousse, qui borde ce ruisseau. J'entends le murmure des vents et des flots; mais je n'entends point la voix de mon amant.

« Pourquoi ne viens-tu point, ô mon Shalgar! pourquoi le fils de la colline tarde-t-il à remplir sa promesse ? Voici l'arbre, le rocher, le ruisseau murmurant. Tu m'avais promis d'être ici avant la nuit..... Ah! où est allé mon Shalgar! pour toi j'ai quitté la maison de mon père; je voulais fuir avec toi. Nos familles ont été longtemps ennemies; mais Shalgar et moi nous ne sommes point ennemis.

« O vent! cesse un moment. Ruisseau, suspends un instant ton murmure! Que ma voix se fasse entendre sur la bruyère; qu'elle frappe les oreilles du chasseur que j'attends. Shalgar! c'est moi qui t'appelle; voici l'arbre et le rocher. Shalgar! ô mon amant! me voici : pourquoi tardes-tu à paraître ? Hélas! rien ne me répond.

« Enfin la lune paraît, les eaux brillent dans la vallée, les rochers sont grisâtres sur la surface de la colline; mais je ne le vois point sur le sommet : ses chiens, en le devançant, ne m'annoncent point sa présence; resterai-je donc ici solitaire et abandonnée ?

« Mais quels objets aperçois-je couchés devant moi sur la bruyère ?.... Serait-ce mon amant et mon frère?.... Parlez-moi, mes amis... Hélas! ils ne me répondent point! la crainte glace mon cœur..... Ah! ils sont morts! leurs épées sont teintes de sang. O mon frère! mon frère! pourquoi as-tu tué mon Shalgar?... pourquoi, ô Shalgar! as-tu tué mon frère? vous m'étiez si chers l'un et l'autre! Que dirai-je pour célébrer votre mémoire! Tu étais beau sur la colline dans la foule de tes compagnons; il était terrible dans le combat.... Parlez-moi, écoutez ma voix, enfants de ma tendresse.... Mais, hélas! ils se taisent pour toujours; le froid habite dans leur sein.

« O vous ! ombres des morts, faites-vous entendre du haut de ce rocher, du sommet de la montagne des vents; parlez, et je

ne serai point effrayée... Où êtes-vous allées vous reposer? dans quelle caverne de la colline vous trouverai-je? Mais le vent ne m'apporte point de réponse; je ne distingue point, dans les orages de la colline, les sons faibles de la voix des morts.

« Je vais m'asseoir ici dans ma douleur; j'attendrai le matin dans les larmes. Élevez un tombeau, ô vous! amis des morts; mais ne le fermez pas avant que j'arrive. Je sens ma vie s'échapper de moi comme un songe. Pourquoi resterais-je après mes amis? il vaut mieux que je repose avec eux sur le bord de ce ruisseau. Quand la nuit descendra sur la colline, quand le vent soufflera sur la bruyère, mon ombre s'assiéra sur les nuages, et déplorera la mort de mes amis. Le chasseur écoutera du fond de sa cabane; il craindra ma voix, mais il l'aimera, parce que ma voix sera douce pour mes amis; car ils étaient chers à mon cœur. »

Si telle était l'éloquence des bardes, il ne faut pas s'étonner qu'un tyran les eût fait détruire; le courage et l'élévation d'âme que ces poëtes inspiraient aux peuples s'accordaient mal avec le projet qu'il avait de les asservir. Ce trait de prudence et d'atrocité d'Édouard Ier fait le sujet d'une ode de Gray, la plus belle peut-être dont l'Angleterre se glorifie, et dans laquelle, faisant parler un barde échappé au glaive, le poëte semble inspiré par le génie d'Ossian.

J'ai dit que l'on trouvait le grand caractère de l'ode antique dans les poésies des Hébreux, parce que l'enthousiasme en est sincère, et que l'objet en est sérieux et sublime; ce n'est point un jeu de l'imagination, que les cantiques de Moïse et que ceux de David; ils chantaient l'un et l'autre avec une verve que l'on appellerait *génie*, si ce n'était pas l'inspiration même de l'esprit divin. C'est cette inspiration et les élans rapides qu'elle donnait à leur âme que les poëtes allemands ont imités de nos jours. Ils se sont efforcés de ployer leur langue aux formules des vers latins, et de la cadencer sur les mêmes nombres; leur oreille en est satisfaite; et c'est un plaisir qu'aucune nation n'a droit de leur disputer; mais le vague de leurs peintures, l'allégorie continuelle de leur style, les détails recherchés de leurs descriptions, font trop voir que leur enthousiasme est simulé.

Le seul de ces poëtes qui ait donné à l'ode le caractère antique, c'est le célèbre M. Gleim, dans ses chants de guerre prussiens. On l'a appelé avec raison le *Tyrtée* de son pays; on l'a comparé aux bardes des Germains et aux scaldes des anciens Danois.

Gleim est prussien; il parle en homme persuadé de la justice des armes de son roi, et le rôle qu'il a pris est celui d'un grenadier plein de génie et de courage.

« Le mérite de ces chants de guerre, disent les auteurs du *Journal étranger*, consiste dans une extrême simplicité unie à beaucoup de verve, d'harmonie et de force. » Les traits suivants, quoique affaiblis par la traduction, en peuvent donner une idée.

Ils sont pris du chant de victoire après la bataille de Lowositz.

« Le héros, assis sur un tambour, méditait sa bataille, ayant le firmament pour tente et la nuit autour de lui. En méditant, il dit : Ils sont en grand nombre; mais, fussent-ils encore plus nombreux, je les battrai.

« Il vit l'aurore, et il vit nos visages enflammés de désirs : ah! combien le bonjour qu'il nous donna était ravissant!

« Libre, comme un dieu, de crainte et de terreur, plein de sensibilité, il est là, et distribue les rôles de la grande tragédie.

« Cependant le soleil se montra tout à coup sur la carrière du firmament, et tout à coup nous pûmes voir devant nous.

« Et nous vîmes une armée innombrable qui couvrait les montagnes et les vallées, et (ce qui est bien permis à des héros) nous fûmes étonnés pendant un clin-d'œil, et nous reculâmes la tête de l'épaisseur d'un cheveu; mais pas un seul pied ne recula.

« Car aussitôt nous pensâmes à Dieu et à la patrie : soudain, soldats et officiers furent remplis du courage des lions.

« Et nous nous approchâmes de l'ennemi à grands pas égaux. *Halte!* cria Frédéric, *halte!* et ce ne fut qu'un même pas.

« Il s'arrête; il considère l'ennemi, et ordonne ce qu'il faut faire. Aussitôt, comme le tonnerre du Très-Haut, on vit la cavalerie s'élancer, etc. »

L'ode française a de la pompe, du coloris, de l'harmonie; mais elle est peu rapide, et encore moins passionnée : c'est que jamais nos poëtes *lyriques* n'ont été animés d'un véritable enthousiasme. Quel moment que la mort de Henri IV, si Malherbe avait eu l'âme de Sully, et si, frappé comme il devait l'être de ce monstrueux parricide, il avait fait éclater sa douleur, ou plutôt celle de la patrie, qui voyait massacrer son père dans ses bras! Malherbe, Racan, Rousseau lui-même, ont voulu être élégants, nombreux, fleuris; ils n'ont presque jamais parlé à l'âme. Leurs odes sont froidement belles; et on les lit comme ils les ont faites, c'est-à-dire sans être ému. *Voy.* ODE.

Les modernes ont une autre espèce de poëme *lyrique* que les anciens n'avaient pas, et qui mérite mieux ce nom, parce qu'il est réellement chanté; c'est le drame appelé *opéra*. *Voy.* OPÉRA.

M.

MAROTIQUE. Depuis que Pascal et Corneille, Racine et Boileau, ont épuré et appauvri la langue de Marot et de Montaigne, quelques-uns de nos poëtes, regrettant la grâce naïve des anciens tours qu'elle avait perdus, l'heureuse liberté de supprimer l'article, une foule de mots injustement bannis par le caprice de l'usage, et quelques inversions faciles, qui, sans troubler le sens, rendaient l'expression plus vive et plus piquante, essayèrent, en écrivant dans le genre de Marot, d'imiter jusqu'à son langage; mais comme, pour manier avec grâce un style naïf, il faut être naïf soi-même, et que rien n'est plus rare que la naïveté, la Fontaine est le seul poëte qui ait excellé dans cette imitation. Boileau n'accordait guère que ce mérite à la Fontaine. Boileau n'avait pas reçu de la nature l'organe avec lequel on sent les beautés simples et touchantes de notre divin fabuliste. Rousseau, dans l'épigramme, a très-bien réussi à imiter le style de Marot; mais dans l'épître familière, il a fait de ce style un jargon bizarre et pénible, très-éloigné du naturel.

Il est à souhaiter qu'on n'abandonne pas ce langage du bon vieux temps; il perpétue le souvenir et il peut ramener l'usage des anciens tours, qui avaient de la grâce, et des anciens mots, qui, doux à l'oreille, avaient un sens clair et précis. La Bruyère en a réclamé quelques-uns : il y en a un bien plus grand nombre; et l'on ferait un joli dictionnaire de ceux qu'on a eu tort d'abandonner et de laisser vieillir, tels que *félon*, *félonne*, *félonie*; *courtoisie* et *courtois*; *loyal*, *déloyal*, *loyauté*; *servage*, *alléger*, *allégeance*, *discords*, *perdurable*, *animeux*, *tromperesse*, *esmoi*, *charmeresse*, *oblivieux*, *brandir*, *concéder*, *dévaler*, *pâtir*, *dolent*, *douloir*, *bléme*, *blémir*, etc. *Voyez* USAGE.

L'ancienne langue française était un arbre qu'il fallait émonder, mais qu'on a mutilé impitoyablement; et il n'est personne qui, en lisant Montaigne, ne reproche à la délicatesse du goût

d'avoir été trop loin; d'autant moins excusable dans cet excès de sévérité, qu'elle n'a pas été fort éclairée, et qu'en retranchant des rameaux utiles, elle en a laissé un grand nombre d'infructueux.

MÉMOIRES. Si chacun écrivait ce qu'il a vu, ce qu'il a fait, ce qui lui est arrivé de curieux, et dont le souvenir mérite d'être conservé, il n'est personne qui ne pût laisser quelques lignes intéressantes. Mais combien peu de gens ont droit de faire un livre de leurs *mémoires!*

Ce n'est pas que si nous voulions en croire notre vanité, les choses même les plus communes ne nous parussent mémorables, dès qu'elles nous seraient personnelles; mais c'est la première illusion dont il faut savoir se préserver en écrivant ou en parlant de soi.

Il n'y a que des traits de caractère piquants et rares, des situations, des aventures d'une singularité marquée, ou d'une moralité frappante, qui puissent mériter la peine qu'on se donne de raconter sérieusement ce qu'on a fait ou ce qu'on a été.

L'un des plus misérables travers et des plus indignes manéges de l'amour-propre, c'est d'affecter, en parlant de soi, une sincérité cynique, et de mettre une sorte d'ostentation et d'honneur à révéler sa propre honte, soit pour faire dire qu'on a osé ce que nul autre n'avait osé encore, soit pour accréditer, par quelques aveux humiliants, les éloges qu'on se réserve, et par lesquels on se dédommage; soit pour s'autoriser à dire impudemment d'autrui encore plus de mal que de soi-même. Observez attentivement celui qui emploie cet artifice; vous verrez que dans ses principes il attache peu d'importance à ces fautes dont il s'accuse; qu'il les fait dériver d'un fonds de caractère dont il se glorifie; qu'il les attribue à des qualités dont il se pique et dont il s'applaudit; qu'en les avouant, il les environne de circonstances qui les colorent; qu'il les rejette sur un âge, ou sur quelque situation qui sollicite l'indulgence; qu'il se garde bien de confesser de même des torts plus graves, ou des vices plus odieux; qu'en feignant de s'arracher le voile, il ne fait que le soulever

adroitement et par un coin; qu'après avoir exercé sur lui-même une sévérité hypocrite, il en prend droit de ne rien ménager, de révéler, de publier les confidences les plus intimes, de trahir les secrets les plus inviolables de l'amour et de l'amitié, de percer même ses bienfaiteurs des traits de la satire et de la calomnie; et que le résultat de ses aveux sera, qu'il est encore ce qu'il y a de meilleur au monde. Il n'y a point de succès plus assuré que celui d'un pareil ouvrage; mais il ne laissera pas d'être une tache ineffaçable pour son auteur; et il faut espérer que ce moyen d'amuser la malice humaine ne sera jamais employé deux fois.

Il en est un moins odieux d'égayer le tableau d'une vie ordinaire; c'est celui qu'Hamilton a pris dans les *mémoires* de Grammont; mais, s'il m'est permis de le dire, plus le badinage en est léger et séduisant, plus il est immoral. Il ne fallait pas moins que le ministère de Mazarin pour mettre l'escroquerie à la mode; et l'on a peine à concevoir que sous le règne de Louis XIV, qui fut celui des bienséances et du point-d'honneur le plus délicat, Hamilton ait eu l'art de faire passer comme des gentillesses les friponneries de son héros. Le succès de ce livre fut un avis pour les gens du bel air, qu'ils seraient dispensés d'avoir des mœurs s'ils avaient de l'audace et de la bravoure, de l'esprit et de l'enjouement; et rien n'était plus dangereux.

Les *mémoires* de madame de Staal sont d'un caractère plus estimable, mais moins léger, moins naturel et moins piquant. La plume d'Hamilton se joue, celle de madame de Staal s'étudie; ses récits ont de l'agrément, mais cet agrément a de la manière. On voit qu'elle a vécu dans une cour où sans cesse, et à toute force, il fallait avoir de l'esprit.

Du reste, ni les *mémoires* du comte de Grammont ni ceux de madame de Staal n'ont l'intérêt qu'ils pouvaient avoir, liés comme ils l'étaient avec les circonstances des temps auxquels ils appartiennent; et en les lisant on regrette qu'une foule de personnalités futiles y tiennent la place des détails instructifs qu'auraient pu nous donner sur les affaires de ces temps-là deux témoins aussi clairvoyants. C'est là le mérite sérieux et durable qu'ont les *mémoires* de madame de Motteville, dont l'esprit n'est

que du bon sens, et dont le naturel ne laisse désirer ni plus d'art ni plus de parure.

Si l'on considère le monde politique et moral comme un spectacle, on y distingue deux parties, ce qui se passe sur la scène, et ce qui se passe derrière la toile; les événements et leurs causes visibles; les premiers mobiles et leurs ressorts cachés. Ces deux objets de la curiosité et de l'attention de l'observateur ne sont pas si absolument distincts dans le partage, entre celui qui écrit l'histoire de son temps et celui qui écrit ses *mémoires*, que ce qui est propre à l'un soit étranger à l'autre: celui-ci, quoique plus occupé des épisodes que de l'action, et des détails que de l'ensemble, ne laisse pas de lier ses récits aux grands événements par tous les points qui l'intéressent; l'autre, en suivant le cours des fortunes publiques, ne néglige pas d'observer la mécanique intérieure du jeu des passions humaines, dans les mouvements qu'il décrit; ainsi l'histoire générale et les *mémoires* particuliers se communiquent et s'entremêlent toutes les fois que l'intérêt public et l'intérêt privé ont des rapports communs.

Mais ces deux intérêts occupent inégalement l'homme qui écrit l'histoire et celui qui écrit ses *mémoires*. Le dernier ne songe qu'à dire ce qu'il a fait ou ce qu'il a vu; et l'objet qui l'occupe le plus essentiellement, c'est lui-même. Le premier, au contraire, ne se compte pour rien dans cette longue suite d'événements publics qui entraînent son attention. L'un s'affecte surtout de ses relations avec les hommes de son temps; et de là sa pénétration à démêler le caractère, le génie, les talents, les vertus, les vices, en deux mots, le fort et le faible de ceux qu'il a vus autour de lui et de plus près, en action ou en situation: l'autre embrasse tout le système de l'intérêt public dans ses rapports les plus étendus, et au dedans et au dehors, et ne considère la morale elle-même que dans ses liaisons avec la politique; de là son attention profonde pour tout ce qui influe essentiellement sur le cours des événements, et sa négligence pour tous les détails qui n'ont qu'un intérêt de personnalité, ou de société privée.

Parmi les singularités qui distinguent les *mémoires* écrits par

des femmes, il en est une qui leur est naturelle, et qu'on retrouve dans leurs mœurs; c'est que le plus souvent ce n'est ni l'intérêt public ni leur intérêt propre qui les a dominées, mais un intérêt d'affection. Un homme, en parlant des affaires au milieu desquelles il s'est trouvé, comme acteur ou comme témoin, s'oublie rarement lui-même pour ne s'occuper que d'un autre; une femme, au contraire, s'attache à un objet qui n'est pas elle, mais qui dans ce moment est tout pour elle, et c'est de lui, c'est d'après lui, c'est pour lui qu'elle écrit. Les grands événements ne la touchent que par des rapports individuels; et dans les révolutions de la sphère du monde, elle ne voit que les mouvements du tourbillon qui l'environne : son esprit et son âme ne s'étendent point au delà. Il est possible que la passion l'enivre, mais la passion même est rarement aussi aveugle que l'amour-propre; et comme il arrive souvent que le sentiment dont une femme est préoccupée est assez calme pour lui laisser la liberté de sa raison et son équité naturelle, il ne fait qu'animer son style sans en altérer la candeur. C'est ce qu'on voit dans les *mémoires* de madame de Motteville et de madame de la Fayette. Mademoiselle de Montpensier, toujours occupée d'elle-même, ne laisse pas de peindre au vif le prince de Condé, Gaston, Mazarin, la régente, tout l'intérieur de la cour, l'esprit et les mœurs de son temps.

Ainsi la préoccupation d'un intérêt particulier parmi les affaires publiques, loin de diminuer la valeur et le poids des *mémoires* dont nous parlons, ne fait que les rendre plus précieux encore à qui sait comme on doit les lire. De deux témoignages, le moins suspect n'est pas celui que l'on dépose, mais celui qu'on laisse échapper. Ce n'est pas à ce qu'on nous dit, ou de soi ou des autres, directement, expressément, et de propos délibéré, que nous donnons le plus de foi, mais à ce qu'on nous dit sans y avoir réfléchi, sans même vouloir nous le dire. Or, c'est ainsi que dans ses *mémoires* une femme, en suivant son objet personnel, indique involontairement les motifs, les arrière-causes des révolutions les plus inexplicables, et nous révèle quelquefois des mystères dont ses liaisons, ses relations, les confidences qu'elle a reçues, la familiarité où elle a été admise, l'intimité de l'in-

térieur dont elle a vu les mouvements, le besoin qu'on aura eu d'elle pour se plaindre ou se consoler, s'affliger ou se réjouir, les caractères que sa position lui a fait connaître jusque dans leurs replis, n'auront bien instruit qu'elle seule. *Les cabinets des rois sont des théâtres où se jouent continuellement des pièces qui occupent tout le monde : il y en a qui sont simplement comiques, il y en a aussi de tragiques, dont les plus grands événements sont toujours causés par des bagatelles* (Motteville). C'est de là que s'échappent les grands secrets ; c'est là que les inquiétudes, les craintes, les désirs, les espérances, les passions enfin, ne craignent pas de se trahir, et c'est là qu'elles se trahissent.

La première place entre les *mémoires* expressément écrits pour servir à l'histoire me semble due à ceux de Commines, pour leur solidité, leur ingénuité, et leur vérité lumineuse. Ce seraient des trésors pour les historiens qu'une suite complète de pareilles instructions. Commines est le Thucydide des Français, comme de Thou en est le Tite-Live. Le cardinal de Retz semblait né pour en être le Tacite, s'il avait eu des mœurs, et si son temps lui eût présenté des faits d'une importance plus sérieuse. Comme écrivain, on le voit s'élever entre tous ceux du même genre, avec une originalité de génie et de style qui les efface tous. Mais la chaleur et l'énergie de ses récits et de ses peintures ne tenaient-elles pas à cette inquiétude et à cette fougue de caractère qui, dans l'intrigue et les factions, ne cherchait que le bruit ; et tel qu'il s'est dépeint lui-même, eût-il été plus grand, sur un plus grand théâtre, comme acteur et comme écrivain ? C'est de quoi j'oserais douter. La tragi-comédie de la Fronde paraît avoir été faite exprès pour ce caractère héroï-comique : Turenne et Condé y étaient déplacés ; de Retz s'y trouvait dans son centre. Il fallait aux Anglais un factieux comme Cromwel ; aux Parisiens, il en fallait un comme le cardinal de Retz. Chacun des deux fut le Catilina de son temps et de son pays, *cujuslibet rei simulator ac dissimulator*, mais chacun des deux à sa manière : Cromwel, en politique sombre, en triste et profond hypocrite ; de Retz, en intrigant adroit, hardi, déterminé, habile, prompt à changer de rôle, et jouant toujours au naturel celui qui convenait le mieux

au lieu, au moment, à la scène, au caractère des esprits, et au genre d'illusion et d'émotion qu'il avait à répandre. Je ne serais donc pas surpris d'entendre dire que son caractère s'était accommodé aux mœurs de son théâtre; et qu'avec son ardeur, son habileté, son courage, son audace et son éloquence, la prodigieuse activité et la souplesse de son âme, il aurait été, dans d'autres circonstances, le premier homme de son siècle dans l'art de remuer et de dominer les esprits. Quoi qu'il en soit, ce sera de lui qu'on apprendra comme tout s'anime sous la plume d'un écrivain qui, principal acteur sur la scène du monde, dans des temps de crise et de trouble, ne fait que peindre ce qu'il a vu et raconter ce qu'il a fait.

D'un genre absolument contraire à l'esprit des *mémoires* du cardinal de Retz, fut celui des *mémoires* du sage et vertueux Sully. Ce livre, que l'abbé de l'Écluse a rajeuni et fait revivre, n'a pas moins contribué que *la Henriade* à rendre le souvenir du bon roi Henri IV présent et cher à tous les Français. Mais *les Économies royales et les servitudes loyales* (c'était le titre de ces *mémoires*), négligemment écrites et dans un vieux langage, seraient restées ensevelies dans la poussière des cabinets; et les lettres n'ont peut-être rien fait de plus utile que de rendre la lecture de ce précieux ouvrage facile et attrayante pour tous les bons esprits. Avec quelle joie n'y voit-on pas le meilleur des ministres et le meilleur des rois se rencontrer dans l'espace des temps, se reconnaître, et, pour ainsi dire, s'embrasser et se réunir, pour travailler au bonheur des peuples! Un ancien a dit que si la vertu se rendait visible aux hommes dans toute sa beauté, elle gagnerait tous les cœurs : c'est là ce qu'on éprouve à la lecture de ces *mémoires;* et la Minerve du *Télémaque* se présente en réalité dans les *mémoires* de Sully.

Les *mémoires* de Torcy, comme leçons de politique, ne sont guère moins intéressants que les *mémoires* de Sully, comme leçons d'économie. Torcy fut chargé du fardeau des malheurs de Louis XIV; et dans des temps de calamité et d'humiliation, il fit parler et agir son maître avec modération, mais avec courage et avec dignité; et le compte qu'il a rendu de sa conduite

dans les conseils et dans les négociations honore également et le ministre et le monarque.

Les *mémoires* de Villars ont répondu, par le récit des faits, à l'envieuse malignité de ceux qui, de son temps, ne voulaient voir en lui que jactance et que vanité; et l'on a enfin reconnu que ce n'était pas sans de grands talents que Villars avait eu le bonheur de sauver la France. Mais ce qui donne encore plus de valeur à ses *mémoires*, c'est d'avoir fait connaître le fond de l'âme de ce grand roi, que l'orgueil et la dureté de quelques-uns de ses ministres, comme le Tellier et Louvois, calomniaient aux yeux de la postérité.

Les *mémoires* du maréchal de Noailles ont aussi ce mérite; mais il leur manque essentiellement celui d'avoir été rédigés par lui-même. C'est une observation qui n'a point échappé à l'homme de lettres estimable qui a fait l'éloge de l'abbé Millot. « Il manquait, dit-il, à cet écrivain une disposition sans laquelle des *mémoires* particuliers ne sauraient avoir le mérite qui leur est propre. Cette disposition est l'intérêt, qui ne peut se trouver que dans l'acteur ou le témoin. Depuis les *Commentaires* de César, ajoute M. l'abbé Morellet, que sont tous les *mémoires* connus, sinon les souvenirs de celui qui les a écrits, et pour ne citer que ceux qui appartiennent à notre nation, Commines, Montluc, Rohan, la Rochefoucault, Retz, Villeroi, Torcy, ont tous vécu au milieu des événements qu'ils racontent; ils nous intéressent parce qu'ils se peignent eux-mêmes, et ne retracent que des objets dont ils ont été constamment entourés. Leurs regards ont été frappés, leur imagination saisie, leur âme émue; lorsqu'ils entreprennent d'écrire, ils trouvent toutes leurs idées présentes, toutes leurs passions encore vives, tous leurs sentiments en activité; et, communiquant à leur style l'intérêt dont ils sont remplis, ils peignent toujours avec énergie; et ceux même qui nous laissent entrevoir la partialité des passions nous attachent encore à leurs récits, lorsque nous les soupçonnons d'altérer la vérité. »

Ce n'est donc qu'avec défiance et beaucoup de précaution que l'historien doit lire et consulter les *mémoires* qu'on lui trans-

met. Ils sont écrits par des témoins, mais par des témoins intéressés et souvent récusables. Les confronter avec eux-mêmes les uns avec les autres, et chacun avec tous; en étudier le caractère et l'art; choisir avec discernement les mieux instruits et les plus sincères; examiner quel sentiment, quelle opinion les dominait, de quel œil ils ont vu les hommes et les choses, en quoi leur jugement a été libre de faveur et de haine, en quoi il a été prévenu et séduit; quels motifs d'adulation, d'inclination, d'amour-propre, ils pouvaient avoir d'altérer, de déguiser les faits, de colorer les uns et de noircir les autres, d'atténuer ou de grossir le mal, d'exagérer, de dépriser le bien, de glisser, d'appuyer sur le blâme ou sur la louange : c'est l'unique moyen de n'être pas surpris, ou de l'être plus rarement par des relations infidèles. On doit prendre garde surtout de ne pas se laisser séduire par cet air de sincérité qui accuse quelques torts légers, pour en pallier de plus graves, et qui accorde au mérite quelques éloges vains, pour se donner le droit de le calomnier. Enfin, lors même qu'on n'a pas à douter de la bonne foi de l'écrivain, l'on doit sans cesse épier en lui cet intérêt personnel et furtif, qui souvent se cache aux yeux même de celui qu'il obsède, et qui le rend injuste à son insu. J'ai vu des *mémoires* où un homme religieux, et qui se croyait la vérité même, malheureusement dominé par des aversions personnelles, a répandu des flots de fiel et de venin.

C'est une fraude répréhensible que de publier, sous le nom des personnages les plus illustres, ce que l'on ose appeler leurs *mémoires,* et il serait bien à souhaiter que le soin de leur renommée leur fît prendre celui de les rédiger de leur propre main. Combien ceux de Turenne, par exemple, et d'Eugène, seraient précieux, s'ils étaient authentiques; et quel présent le grand Condé, Luxembourg, Créqui, Catinat, n'auraient-ils pas fait à la postérité, si, comme Montluc et Rohan, Montecuculli et Berwick, ils avaient décrit leurs campagnes! Si nos généraux ont étudié avec tant de fruit les relations de Polybe et les *mémoires* de César; si, dans la tactique et dans la discipline, ils ont profité de l'expérience des Grecs et des Romains; s'il ont savamment employé les manœuvres d'Aratus, de Cimon, de

Philopœmen, d'Épaminondas, de Pyrrhus, de Sylla, de Fabius et d'Annibal; si, dans les campements, les marches, l'ordre et l'appareil des batailles, les mouvements et les évolutions des armées; si dans tous les détails enfin de la science militaire ils se sont instruits à l'école de ces grands capitaines, malgré la distance des lieux et la différence des temps, soit du côté des hommes, soit du côté des armes, combien plus lumineuse n'eût pas été pour eux, par sa proximité, l'expérience des généraux qui, dans les mêmes temps, avec les mêmes armes, sur le même terrain, leur avaient comme tracé leurs camps, leurs routes, leurs campagnes, leur avaient indiqué les postes les plus sûrs ou les plus périlleux, et le plus ou moins d'avantage des positions qu'ils avaient prises, des lieux qu'ils avaient occupés?

Dans cette partie, l'histoire générale ne peut jamais qu'imparfaitement suppléer aux *mémoires* particuliers; et c'est surtout par les détails dont elle serait surchargée que les exemples et les leçons d'un art si compliqué peuvent avoir toute leur étendue et toute leur utilité.

S'il est vrai, comme je l'ai dit en parlant de l'histoire, qu'elle n'a point de style qui lui soit exclusivement propre, et si son langage varie comme les sujets qu'elle traite, à plus forte raison le style des *mémoires* particuliers et personnels n'aura-t-il point de ton ni de couleur invariable.

Les *Commentaires* de César sont l'expression la plus naïve du caractère de son âme. Il s'y montre si supérieur à toute vanité, si étranger à sa propre gloire, qu'on a peine à croire que ce soit lui qui ait parlé de lui-même avec tant de simplicité. Dans les périls les plus pressants, dans les résolutions les plus audacieuses, dans les moments où il y va de sa fortune et de celle du monde, il a l'air impassible et inaltérable d'un dieu. C'est là le style qui convient à des *mémoires* militaires; car celui qui dans ses relations n'est pas capable de ce sang-froid, l'aura eu difficilement dans l'attaque et dans la mêlée. Raconter simplement et modestement de grandes choses; parler de ses fautes et de ses revers avec la même ingénuité que de ses plus heureux exploits, et de son ennemi avec autant d'impartialité que de soi-même; laisser douter lequel des deux a fait le récit de l'action;

ou plutôt donner à penser que ce récit ne vient ni de l'un ni de l'autre, mais d'un témoin fidele et désintéressé, tel est le mérite éminent des *mémoires* d'un homme de guerre.

Il en est à peu près de même des relations qu'un homme d'État nous fait de sa conduite ou des événements qui se sont passés sous ses yeux. Tout y doit respirer cette modération qui est la dignité d'un ministre. Au milieu de l'agitation et du tumulte des affaires, on aime à voir dans son esprit le même calme que sur le front d'un bon pilote au milieu des orages; et c'est à lui surtout de s'appliquer ce précepte d'Horace :

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis.

Mais ce que j'ai dit de la gravité de l'historien, je le dirai de même de la dignité de l'homme d'État : elle n'exclut ni le sentiment, ni l'expression modérée de l'intérêt public; et l'équité, l'humanité, l'amour du bien, comme infus dans son style, en feront l'attrait et le charme.

A l'égard des *mémoires* où, sans attention pour ces convenances de mœurs, l'auteur n'aura voulu qu'obéir à son propre génie, le ton, le style, la couleur, tout doit s'y ressentir et de son caractère, et de la situation où étaient son esprit et son âme. De là une variété infinie dans ce genre d'écrits, lorsqu'ils sont naturels; et ils le sont presque toujours, par une raison bien sensible : on y parle de soi, et c'est dans l'amour-propre que le naturel se décèle, lors même qu'il veut se cacher. Rien donc ne sera plus facile que de démêler dans des *mémoires* quel esprit les aura dictés, quel motif les aura fait écrire, et quel sentiment, quelle passion aura dominé dans l'écrivain. Si c'est la vanité, il attachera de l'importance aux intérêts les plus futiles dès qu'ils lui seront personnels; si c'est l'orgueil, il rabaissera tout ce qui peut lui faire ombrage, et réservera ses éloges pour la médiocrité, dont il n'a rien à craindre, ou pour un mérite qui n'entre avec le sien dans aucune rivalité : si c'est l'envie, toute espèce de gloire, de succès, de prospérité, lui sera importune; il ne souffrira point que de belles actions soient sans tache; il cherchera, ou dans le fond de l'âme, ou dans l'intérieur de la vie

privée d'un homme illustre, des faiblesses à révéler ; et dans tout ce qu'il y a de plus généreux et de plus magnanime, il épiera quelque motif secret de personnalité et d'intérêt qui le ravale : il voudrait ternir le soleil. Si c'est la haine ou la vengeance, on le verra tantôt flatter et parer sa victime avant de l'immoler, vanter quelque faible mérite, quelque talent sans importance, quelques formes superficielles, et puis, sous ces dehors, montrer les qualités les plus avilissantes, les vices les plus odieux ; tantôt, plus violent et moins perfide, insulter, outrager la cendre de son ennemi, et secouer toute pudeur pour démentir les faits, la renommée, et l'opinion de tout un siècle. Avec la même facilité on reconnaîtra l'homme qui aura porté à la cour un génie étroit et une âme servile ; on le reconnaîtra, dis-je, à son attention pour les menus détails de l'étiquette et de l'intrigue : on reconnaîtra l'homme chagrin que la cour aura rebuté, à la sombre misanthropie qui lui fera dépriser ou blâmer tout ce qu'on aura fait sans lui, et n'attribuer les malheurs des temps qu'aux artisans de son propre malheur, et aux causes de sa disgrâce. Au contraire l'homme vendu au crédit et à la fortune se trahira par toutes les bassesses de la complaisance et de l'adulation. Enfin l'homme immoral, aux yeux duquel rien n'est important que l'utile, et qui regarde et le juste et l'honnête comme des règles à prescrire et à ne s'imposer jamais, décélera son caractère par son mépris pour la simple droiture, et par son admiration pour l'adresse et l'habileté. Écoutez-le, et voyez quel sera l'objet qui aura captivé son estime : ce sera le fourbe profond qui aura su le mieux intriguer à la cour, ou gagner la faveur du peuple, en imposer aux gens de bien, tromper les plus habiles, surprendre les plus sages, s'insinuer et s'introduire dans la confiance des grands, en abuser à son profit, employer à propos la bassesse et l'audace, la calomnie ou l'adulation, et ne rougir de rien, que d'échouer dans ses entreprises devant un plus fourbe que lui.

Si des *mémoires* prennent l'empreinte d'un caractère vicieux, ils ne reçoivent pas moins celle d'une âme honnête et vertueuse ; et le commun symbole de ceux-ci sera la probité. Mais quoique la probité soit une, elle se modifie encore selon la trempe de l'esprit et de l'âme. L'homme de bien, dans son témoignage, ne

dira que ce qu'il aura vu, mais les témoins même les plus fidèles n'auront pas vu la même chose, ou ne l'auront pas vue avec les mêmes yeux. Le moment ou la position, telle circonstance échappée ou saisie, un mot bien ou mal entendu, peut faire seul que deux témoins diffèrent. Rien de plus ingénu que les *mémoires* de Montpensier, rien de plus sincère que ceux de Motteville; et souvent l'une blâme ce que l'autre a loué.

Dans la manière de s'affecter de ce qu'on voit, les différences ne sont pas moins sensibles; et c'est la principale cause de la diversité des styles. Supposez des témoins également sincères, également instruits, mais diversement organisés; le même événement consterne l'un, soulève l'autre, n'inspire à celui-ci qu'une molle tristesse, pénètre celui-là d'une douleur vive et profonde; et leur manière de le raconter se ressent de ces impressions. Je crains bien moins ceux qui rougissent que ceux qui pâlissent, disait César. Celui qui aura rougi de colère sera véhément dans sa narration; celui qui aura pâli d'horreur sera terrible dans ses peintures. Mais chacun aura dans son style l'intérêt de la vérité, si, librement et de bonne foi, il a laissé couler sa plume, si son langage porte l'empreinte de son esprit et de son caractère, et si dans toutes les situations il se peint tel qu'il a été, ne disant que ce qu'il a vu, et sans vouloir nous affecter de ses récits plus que l'objet présent n'aura dû l'affecter lui-même.

MERVEILLEUX. On peut distinguer dans la poésie deux espèces de *merveilleux*.

Le *merveilleux naturel* est pris, si je l'ose dire, sur la dernière limite des possibles : la vérité y peut atteindre, et la simple raison peut y ajouter foi. Tels sont les extrêmes en toutes choses, les événements sans exemple, les caractères, les vertus, les crimes inouïs, les jeux du hasard qui semblent annoncer une fatalité marquée, ou l'influence d'une cause puissante qui préside à ces accidents : telles sont les grandes révolutions dans le physique, les déluges, les tremblements de terre, les bouleversements qui ont changé la face du globe, ouvert un passage à l'Océan dans les profondes vallées qui séparaient l'Europe de

l'Afrique ou la Suède de l'Allemagne, rompu la communication du nord de l'Amérique et de l'Europe, englouti peut-être la grande île Atlantique, et mis à sec les bancs de sable qui forment l'archipel de la Grèce et celui de l'Inde, peut-être aussi élevé si haut les volcans de l'ancien et du nouveau monde; telles sont aussi, dans le moral, les grandes incursions et les vastes conquêtes, le renversement des empires et leur succession rapide, surtout lorsque c'est un seul homme dont le génie et le courage ont produit ces grands changements; tels sont par conséquent les caractères et les génies d'une force, d'une vigueur, d'une élévation extraordinaires : tels sont enfin les événements particuliers dont la rencontre semble ordonnée par une puissance supérieure.

Aristote en donne pour exemple la chute de la statue de Miris sur le meurtrier de Miris. Le théâtre grec est rempli de ces rencontres *merveilleuses :* tel est le sort d'Oreste, cru meurtrier d'Oreste, et sur le point d'être immolé par Iphigénie sa sœur; tel est le sort d'Égysthe, cru meurtrier d'Égysthe, et sur le point d'être immolé par Mérope sa mère; tel est le sort d'Œdipe, meurtrier de Laïus, son père, et cherchant lui-même à découvrir le meurtrier de Laïus.

L'histoire présente plusieurs de ces hasards, dont la poésie pourrait, au besoin, faire une sorte de prodige : de ce nombre est la naissance d'Alexandre, le même jour que fut brûlé le temple de Diane à Éphèse; Carthage et Corinthe détruites dans une même année; Prague emporté d'assaut le 28 novembre 1631, par Jean-George, électeur de Saxe, et par escalade le même jour 28 novembre 1641, par son arrière petit-fils; la pluie qui lave le visage de Britannicus à ses funérailles, et y fait découvrir les traces du poison; l'orage qu'il y eut à Pau le jour de la mort de Henri IV, où l'on dit que le tonnerre brisa les armes du roi sur la porte du château dans lequel ce prince était né, et qu'un taureau, appelé *le roi des taureaux*, à cause de sa beauté, effrayé de ce coup de foudre, se tua en se précipitant dans les fossés du château : ce qui fit que dans toute la ville le peuple cria : *le roi est mort.*

Ces circonstances, que l'on remarque dans les événements

publics, sont aussi quelquefois assez singulières et assez frappantes dans les événements particuliers, pour y jeter du *merveilleux*. Tel serait, par exemple, l'aventure de ce comte de Guiches qui, par amour, portant sur son cœur le portrait d'Henriette d'Angleterre, le jour d'une bataille reçut une balle à l'endroit même où était la boîte qui l'enfermait, et dut la vie à ce bouclier précieux.

De ce même genre de *merveilleux* sont toutes ces descriptions des poëtes où, sans sortir des bornes de la nature, l'imagination renchérit tant qu'elle peut sur la réalité; ce qui fait de la fiction un continuel enchantement.

Le *merveilleux surnaturel* est l'entremise des êtres qui, n'étant pas soumis aux lois de la nature, y produisent des accidents au-dessus de ses forces ou indépendants de ses lois.

On a dit, en parlant du *merveilleux* poétique : « Minerve et Junon, Mars et Vénus, qui jouent de si grands rôles dans l'*Iliade* et dans l'*Énéide*, ne seraient aujourd'hui dans un poëme épique que des noms sans réalité, auxquels le lecteur n'attacherait aucune idée distincte, parce qu'il est né dans une religion toute contraire, ou élevé dans des principes tout différents. » On a dit que la chute de la mythologie entraîne nécessairement l'exclusion de cette sorte de *merveilleux*, et que l'illusion ne peut être complète qu'autant que la poésie se renferme dans la créance commune. On a dit qu'en vain se fonderait-on, dans les sujets profanes, sur le *merveilleux* admis dans nos opéras; et que si on le dépouille de tout ce qui l'y accompagne, on ose répondre que ce *merveilleux* ne nous amusera pas une minute.

Ces spéculations, démenties par l'expérience, ne sont fondées que sur une fausse supposition, savoir, que la poésie, pour produire son effet, demande une illusion complète.

Il est démontré qu'au théâtre, où le prestige poétique a tant de force et de charmes, non-seulement l'illusion n'est pas entière, mais ne doit pas l'être; il en est de même à la lecture : sans quoi l'impression faite sur les esprits serait souvent pénible et douloureuse. *Voyez* ILLUSION.

Le lecteur n'a donc pas besoin que le *merveilleux* soit pour lui un objet de créance, mais un objet d'opinion hypothétique

et passagère. C'est en poésie une donnée dont tous les peuples éclairés sont d'accord : tout ce qu'on y exige, ce sont les convenances, ou la vérité relative; et celle-ci consiste à ne supposer dans un sujet que le *merveilleux* reçu dans l'opinion du temps et du pays où l'action s'est passée; en sorte qu'on ne nous donne à croire que ce que les peuples de ce temps-là, ou de ce pays-là, semblent avoir dû croire eux-mêmes. Alors, par cette complaisance que l'imagination veut bien avoir pour ce qui l'amuse, nous nous mettons à la place de ces peuples, et pour un moment nous nous laissons séduire par ce qui les aurait séduits.

Ainsi, autant il serait ridicule d'employer le *merveilleux* de la mythologie ou de la magie dans une action étrangère aux lieux et aux temps où l'on croyait à l'une ou à l'autre, autant il est raisonnable et permis de les employer dans les sujets auxquels l'opinion du temps et du pays les rend comme adhérentes. Eh! qui jamais a reproché l'emploi de la magie au Tasse, et à l'auteur du *Télémaque*, l'emploi du *merveilleux* d'Homère? Une piété trop délicate et trop timide pourrait seule s'en alarmer; mais ce que blâmerait un scrupule mal entendu, le goût et le bon sens l'approuvent.

La seule attention qu'on doit avoir est de saisir bien au juste l'opinion des peuples à la place desquels on veut nous mettre, afin de ne pas faire du *merveilleux* un usage dont eux-mêmes ils seraient blessés. C'est ainsi, par exemple, qu'un poëte qui traiterait aujourd'hui le sujet de *la Pharsale* serait obligé de faire ce qu'a fait Lucain, de s'interdire l'entremise des dieux dans la querelle de César et de Pompée. La raison en est qu'on ne se prête à l'illusion qu'autant qu'on suppose que les témoins de l'événement auraient pu s'y livrer eux-mêmes. Cette convention paraît singulière; et cependant rien n'est plus réel.

Il s'ensuit que dans les sujets modernes le *merveilleux* ancien ne peut être sérieusement employé; et c'est une perte immense pour la poésie épique.

Ce n'est pas que le *merveilleux* soit réduit pour nous, comme on l'a prétendu, à l'allégorie des passions humaines personnifiées. Avec de l'art, du goût et du génie, nos prophètes, nos anges, nos démons, et nos saints, peuvent agir décemment et dignement

dans un poëme; et à la maladresse du Camoëns, de Sannazar. de Saint-Didier, de Chapelain, etc., on peut opposer les exemples du Tasse, de Milton, de l'auteur d'*Athalie* et de celui de *la Henriade.*

Mais ce qui manque au *merveilleux* moderne, c'est d'être passionné. La divinité est inaltérable par essence; et tout le génie des poëtes ne saurait faire de Dieu qu'un homme : ce qui est une ineptie ou une impiété. Nos anges et nos saints, exempts de passions, seront des personnages froids si on les peint dans leur état de calme et de béatitude, ou indécemment dénaturés si on leur donne les mouvements tumultueux du cœur humain.

Nos démons, plus favorables à la poésie, sont susceptibles de passions, mais sans aucun mélange ni de bonté ni de vertu : une fureur plus ou moins atroce, une malice plus ou moins artificieuse et profonde, en deux mots, le vice et le crime sont les seules couleurs dont on puisse les peindre.

Voilà les véritables raisons pour lesquelles on serait insensé de croire pouvoir substituer, sans un extrême désavantage, le *merveilleux* de la religion à celui de la mythologie.

Les dieux d'Homère sont des hommes plus grands et plus forts que nature, soit au physique, soit au moral. La méchanceté, la bonté, les passions, les vices, les vertus, le pouvoir et l'intelligence au plus haut degré concevable, tout le système enfin du bien et du mal mis en action par le moyen de ces agents surnaturels; voilà le *merveilleux* favorable à la poésie. Mais quel effet produire sur l'âme des hommes avec de pures intelligences, sans passions, ni vices, ni vertus, qui n'ont plus rien à espérer, à désirer, ni à craindre, et dont une tranquillité éternelle est l'immobile élément? Voyez aussi combien est absurde et puéril, dans le poëme de Milton, le péril où il met les anges, et leur combat contre les démons.

Les deux magies rapprochent un peu plus le *merveilleux* de la religion de celui de la fable, en donnant aux deux puissances, infernale et céleste, des ministres passionnés, et dont il semble qu'on peut animer et varier les caractères : mais les magiciens eux-mêmes sont décidés bons ou méchants, par cela seul que le ciel ou que l'enfer les seconde; et il n'est guère possible de les

peindre que de l'une de ces deux couleurs. Les premiers poëtes qui avec succès ont employé cette machine en doivent donc avoir usé tous les ressorts.

Quelle comparaison avec un système religieux où non-seulement les passions, les vertus, les talents, les arts, le génie, toute la nature intellectuelle et morale, mais les éléments, les saisons, tous les grands phénomènes de la nature physique, toutes ses grandes productions avaient leurs dieux, plus ou moins dépendants, mais assez libres pour agir, chacun selon leur caractère!

Cet avantage des anciens sur les modernes est élégamment exprimé dans le poëme de l'Anti-Lucrèce.

O utinam, dum te regionibus infero sacris,
Arentem in campum liceat deducere fontes
Castalios, versis lœta in viridaria dumis;
Ac totam in nostros Aganippida fundere versus!
Non mihi, quæ vestro quondam facundia vati,
Nec tam dulce melos, nec pars est gratia cantus.
Reddidit ille sua Graiorum somnia lingua,
Nostra perigrinæ mandamus sacra loquelæ.
Ille voluptatem et veneres, charitumque choreas
Carmine concelebrat; nos veri dogma severum:
Triste sonant pulsæ nostra testudine chordæ.
Olli suppeditat dives natura leporis
Quidquid habet, lætos summittens prodiga flores.....
Æneadum genitrix felicibus imperat arvis,
Aeriasque plagas recreat, pelagusque profundum.

Quant aux personnages allégoriques, il faut renoncer à en faire jamais la machine d'un poëme sérieux. On pourra bien les y introduire en épisodes passagers, lorsqu'on aura quelque idée abstraite, quelque circonstance morale à présenter sous des traits plus sensibles ou plus intéressants que la vérité nue; ou que celle-ci aura besoin d'un voile pour se montrer avec décence, ou passer avec modestie : c'est ainsi que dans *la Henriade* la politique personnifiée est un ingénieux moyen de nous peindre la cour de Rome; c'est ainsi que dans le même poëme la peinture allégorique des vices rassemblés aux portes de l'enfer

est l'exemple le plus parfait de la vérité philosophique, animée, embellie, et rendue sensible aux yeux par la fiction :

Là gît la sombre Envie, à l'œil timide et louche,
Versant sur des lauriers les poisons de sa bouche :
Le jour blesse ses yeux dans l'ombre étincelants ;
Triste amante des morts, elle hait les vivants.
Elle aperçoit Henri, se détourne et soupire.
Auprès d'elle est l'Orgueil, qui se plaît et s'admire ;
La Faiblesse au teint pâle, aux regards abattus,
Tyran qui cède au crime et détruit les vertus ;
L'Ambition sanglante, inquiète, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'esclaves entourée ;
La tendre Hypocrisie, aux yeux pleins de douceur
(Le ciel est dans ses yeux, l'enfer est dans son cœur) ;
Le faux Zèle étalant ses barbares maximes ;
Et l'Intérêt enfin, père de tous les crimes.

Les anciens ont eux-mêmes allégorisé quelques-uns de leurs épisodes, comme la ceinture de Vénus dans l'*Iliade*, et la jalousie de Turnus dans l'*Énéide*. Mais qu'on se garde bien de compter sur les personnages allégoriques, pour être constamment, comme les dieux d'Homère, les mobiles de l'action. Ces personnages ont deux défauts, l'un d'avoir en eux-mêmes trop de simplicité de caractère, l'autre de n'avoir pas assez de consistance dans l'opinion.

J'oserais comparer un caractère poétique à un diamant, qui n'a du jeu qu'autant qu'il a plusieurs faces ; ou plutôt à un composé chimique, dont la fermentation et la chaleur a pour cause la contrariété de ses éléments. Un caractère trop simple est uniforme : il peut avoir de l'énergie et de l'impétuosité, mais il n'a qu'une impulsion, sans aucune révolution en sens contraire et sur lui-même ; l'envie sera toujours l'envie, et la vengeance, la vengeance : au lieu que le caractère moral de l'homme est composé, divers et changeant, et des combats qu'il éprouve en lui-même résulte la variété et l'impétuosité de son action.

Quel personnage allégorique peut-on imaginer jamais qui occupe la scène, comme le caractère d'Hermione ou celui d'Orosmane ?

Les dieux d'Homère, comme je l'ai dit, sont des hommes passionnés : au lieu que les personnages allégoriques sont des définitions personnifiées et immuables par essence.

D'un autre côté, l'opinion n'y attache pas assez de réalité pour donner lieu à l'illusion poétique ; cette illusion n'est jamais complète : mais lorsque le *merveilleux* a été réellement, parmi les hommes, un objet de créance, nous voulons bien, pour un moment, nous mettre à la place des peuples qui croyaient à ces fables, et dès lors elles ont pour nous une espèce de réalité. Mais les fictions allégoriques n'ont formé le système religieux d'aucun peuple du monde : on les voit naître çà et là de l'imagination des poëtes ; et on ne les regarde jamais que comme un jeu de leur esprit, ou comme une façon de s'exprimer symbolique et ingénieuse. L'allégorie ne peut donc jamais être la base du *merveilleux* de l'épopée, par la raison qu'en un simple récit elle ne fait jamais assez d'illusion. Ce n'est que dans le dramatique, où l'objet présent en impose, qu'elle peut quelquefois acquérir, par l'erreur des yeux, assez d'ascendant sur l'esprit, et de là vient que dans l'opéra d'*Armide* l'épisode de la haine fait toute son illusion.

Il n'y a donc plus pour nous que deux moyens d'introduire le *merveilleux* dans l'épopée : ou de le rendre épisodique, accidentel et passager, si c'est le *merveilleux* moderne, et d'employer alors les vices, les vertus ; les passions humaines, non pas allégoriquement, mais en réalité, à produire, animer et soutenir l'action ; ou, si l'on veut faire usage du *merveilleux* de la mythologie ou de celui de la magie, de prendre son sujet dans les temps et les lieux où l'on croyait à ces prodiges. C'est ce qu'ont fait les deux hommes de génie à qui la France doit la gloire d'avoir deux poëmes épiques dignes d'être placés à côté des anciens, Fénelon et Voltaire.

Mœurs. Dans un État républicain, presque toutes les habitudes se ressemblent ; dans un État monarchique elles diffèrent toutes, entre ce qu'on appelle le grand monde et le peuple. Il fut un temps où la bourgeoisie tenait le milieu entre ces deux

classes, et alors ce qui ressemblait aux *mœurs* bourgeoises était encore d'assez bon goût pour amuser les esprits les plus délicats. Ce temps n'est plus. Les *mœurs*, le goût et les usages du grand monde ont passé dans la bourgeoisie. Il n'y a presque plus que deux tons, et il n'est plus permis à celui du peuple de dominer, même dans la comédie. Au théâtre, comme dans le monde, un valet et une soubrette parlent la langue de leurs maîtres. Le bourgeois gentilhomme est un homme bien élevé, madame Jourdain est une femme du monde. Tout s'est poli, et tout s'est émoussé. Mais remontons plus haut.

En morale et en politique on entend par les *mœurs* des hommes leurs inclinations habituelles, ou la forme que l'habitude a donnée à leur naturel. Mais relativement aux arts d'imitation, et particulièrement à l'égard de la poésie, l'idée qu'on attache aux *mœurs* est plus étendue : elle embrasse le naturel, l'habitude, et les accidents passagers qui se combinent avec l'un et l'autre. Ainsi, dans le système des *mœurs* poétiques sont comprises les inclinations et les affections de l'âme.

Celui qui veut peindre les *mœurs* doit donc se proposer ces trois objets d'étude : la nature, l'habitude, et la passion.

Le premier soin d'un peintre qui veut exceller dans son art est de chercher des modèles dans lesquels les proportions, les formes, les contours, les mouvements, les attitudes, soient tels que les donne la nature avant que l'habitude en altère la pureté. Le même soin doit occuper le poëte : il est comme impossible que dans l'homme en société le naturel soit pur et sans mélange; mais peut-être, avec un esprit juste et capable de réflexion, n'est-il pas aussi malaisé qu'il le semble de distinguer en soi-même et dans ses pareils ce que le naturel y produit, de ce que la culture y transplante. Le soin de sa vie et de sa défense, de son repos et de sa liberté; le ressentiment du bien et du mal; les retours d'affection et de haine; les liens du sang et ceux de l'amour; la bienfaisance, la douce pitié, la jalousie et la vengeance, la répugnance à obéir et le désir de dominer; tout cela se voit dans l'homme inculte bien mieux que dans l'homme civilisé. Or, plus ces formes primitives seront senties sous le voile bizarrement varié de l'éducation et de l'habitude,

plus ces mouvements libres et naturels s'observeront à travers la gêne où les retiennent le manége des bienséances et l'esclavage des préjugés, plus l'effet de l'imitation sera infaillible; car la nature est au-dedans de nous-mêmes avide de tout ce qui lui ressemble et empressée à le saisir. Voyez dans nos spectacles avec quels transports elle applaudit un trait qui la décèle et qui l'exprime vivement. Si donc le poëte me demande où il doit chercher la nature pour la consulter, je lui répondrai. En vous-même : *nosce te ipsum*. C'est moi que j'étudie quand je veux connaître les autres, disait Fontenelle; c'était aussi le secret de l'éloquent Massillon : et sous combien de faces Montaigne nous peint tous tant que nous sommes, en ne nous parlant que de lui!

La différence des climats et des âges est la première qu'il faut étudier dans les *mœurs*, parce qu'elle tient à la nature.

Le climat décide surtout du degré d'énergie, d'activité, de sensibilité, de chaleur dans le caractère, et des inclinations qui lui sont analogues. Les climats froids produiront des hommes moins ardents que d'autres, mais plus laborieux, plus actifs, plus vigoureux par leur complexion, plus entreprenants par l'impulsion du malaise, plus occupés de leurs besoins, moins délicats dans leurs plaisirs, moins sensibles à la douleur, moins enclins à la volupté, peu susceptibles des passions adhérentes à la faiblesse, doués d'un esprit sérieux et mâle, d'une âme ferme et d'un courage patient. Sévèrement traités par la nature, ils en contractent l'âpreté; et comme ils attachent peu de prix à la vie, ils comptent pour peu de chose les dangers qu'elle court. Durs pour eux-mêmes, ils le sont pour les autres, sans croire leur faire injustice. L'indépendance, la liberté, le droit de la force, la gloire de l'invasion, et le butin pour prix de la victoire; voilà leur code naturel. Les climats chauds donnent au caractère plus d'ardeur et de véhémence, mais moins d'activité, de force et de courage. La chaleur est dans les fluides, mais les solides énervés s'y refusent; en sorte que les hommes sont à la fois amollis et passionnés. Crime et vertu, tout s'y ressent, et de l'ardeur du sang, et de la faiblesse des organes. L'amour, la haine, la jalousie, la vengeance, l'ambition même, y bouillonnent au fond des cœurs; mais les moyens les plus faciles de

s'assouvir sont ceux que la passion préfère. La trahison y est en usage, non parce qu'elle est moins périlleuse, mais parce qu'elle est moins pénible. La lâcheté n'y est point dans l'âme, mais dans le corps : on y est esclave et tyran par indolence; on y semble moins attaché à la vie qu'à la paresse; le besoin seul y fait violence à la nature. Les peuples des climats tempérés tiennent le milieu entre ces deux extrêmes : actifs, mais moins infatigables que les premiers; voluptueux, mais moins amollis que les seconds, leur volonté, leur force, leur ardeur, leur constance, sont également modérées; l'énergie de l'âme et du corps est la même; les passions, au lieu de fermenter, agissent, et s'apaisent en s'exhalant. De cet accord des facultés morales et physiques résulte, et dans le bien et dans le mal, un état de médiocrité éloigné de tous les excès, un caractère mitoyen entre le vice et la vertu, incertain dans son équilibre, également susceptible des inclinations contraires, et aussi variable que le climat dont il éprouve l'influence.

Horace a merveilleusement bien décrit les *mœurs* des différents âges de la vie qu'Aristote avait analysées, et il serait superflu de transcrire ici ces beaux vers, que tout le monde sait par cœur. Mais à ces deux causes naturelles de la diversité des *mœurs* se joint l'influence de l'habitude; et celle-ci est un composé des impressions répétées que font sur nous l'instruction, l'exercice, l'opinion et l'exemple. C'est donc peu d'avoir étudié dans l'homme moral ce que les peintres appellent le *nu;* il faut s'instruire des différents modes que l'institution a pu donner à la nature, selon les lieux et les temps. *Prendendo la poesia ogni sua luce della luce del historia... senza la quale la poesia camina in oscurissime tenebre* (Le Tasse).

« Celui qui sait ce qu'on doit à sa patrie, à ses amis, à ses parents, quels sont les droits de l'hospitalité, les devoirs d'un sénateur et d'un juge, les fonctions d'un général d'armée; celui-là, dit Horace, est en état de donner à ses personnages le caractère qui leur convient. » Horace parlait des *mœurs* romaines; mais combien de nuances à observer dans la peinture des mêmes caractères pris en divers climats, ou dans des siècles différents! C'est là qu'un poëte doit s'instruire en parcourant les annales du monde. Le

culte, les lois, la discipline, les opinions, les usages, les diverses formes de gouvernement, l'influence des *mœurs* sur les lois, des lois sur le sort des empires; en un mot, la constitution physique, morale et politique des divers peuples de la terre, et tout ce qui dans l'homme est naturel ou factice, de naissance ou d'institution, doit entrer essentiellement dans le plan des études du poëte : travail immense, mais d'où résulte cette idée universelle, qui, selon Gravina, est la mère de la fiction, comme la nature est la mère de la vérité.

Encore cette théorie serait-elle insuffisante sans l'étude pratique des *mœurs*. Le peintre le plus versé dans le dessin et dans l'étude de l'antique ne rendra jamais la nature avec cette vérité qui fait illusion, s'il n'a sous les yeux ses modèles. Il en est de même du poëte : la lecture et la méditation ne lui tiennent jamais lieu du commerce fréquent des hommes : pour bien les peindre, il faut les voir de près, les écouter, les observer sans cesse; un mot, un coup d'œil, un silence, une attitude, un geste est quelquefois ce qui donne la vie, l'expression, le pathétique à un tableau qui sans cela manquerait d'âme et de vérité. Mais ce n'est pas d'après tel ou tel modèle que l'on peint la nature dans le moral; c'est d'après mille observations faites çà et là, et qui, semblables à ces molécules organiques imaginées par un philosophe poëte, attendent au fond de la pensée le moment d'éclore et de se placer :

Respicere exemplar vitæ morumque jubebo
Doctum imitatorem, et veras hinc ducere voces.

C'est dans un monde poli, cultivé, qu'il prendra des idées de noblesse et de décence; mais pour les mouvements du cœur humain, le dirai-je? c'est avec des hommes incultes qu'il doit vivre, s'il veut les voir au naturel. L'éloquence est plus vraie, le sentiment plus naïf, la passion plus énergique, l'âme enfin plus libre et plus franche parmi le peuple qu'à la cour : ce n'est pas que les hommes ne soient hommes partout; mais la politesse est un fard qui efface les couleurs naturelles. Le grand monde est un bal masqué.

Je sais combien il est essentiel au poëte de plaire à ce monde

qu'il a pour juge, et dont le goût éclairé décidera de ses succès ; mais quand le naturel est une fois saisi avec force, il est facile d'y jeter les draperies des bienséances.

La différence la plus marquée dans les *mœurs* sociales est celle qui distingue les caractères des deux sexes. Elle tient d'un côté à la nature, et de l'autre à l'institution.

Ce qui dérive de la faiblesse et de l'irritabilité des organes : la finesse de perception, la délicatesse de sentiment, la mobilité des idées, la docilité de l'imagination, les caprices de la volonté, la crédulité superstitieuse, les craintes vaines, les fantaisies, et tous les vices des enfants ; ce qui dérive du besoin naturel d'apprivoiser et d'attendrir un être sauvage, fier et fort, par lequel on est dominé : la modestie, la candeur, la simple et timide innocence, ou, à leur place, la dissimulation, l'adresse, l'artifice, la souplesse, la complaisance, tous les raffinements de l'art de séduire et d'intéresser ; enfin ce qui dérive d'un état de dépendance et de contrainte, quand la passion se révolte et rompt les liens qui l'enchaînent : la violence, l'emportement et l'audace du désespoir ; voilà le fonds des *mœurs* du côté du sexe le plus faible, et par là le plus susceptible des mouvements passionnés.

Du côté de l'homme, un fonds de rudesse, d'âpreté, de férocité même, vices naturels de la force ; plus de courage habituel, plus d'égalité, de constance ; les premiers mouvements de la franchise et de la droiture, parce que, se sentant plus libre, il en est moins craintif et moins dissimulé ; un orgueil plus altier, plus impérieux, plus ouvertement despotique, mais un amour propre moins attentif et moins adroit à ménager ses avantages ; un plus grand nombre de passions, et chacune moins violente, parce que, moins captive et moins contrariée, elle n'a point, comme dans les femmes, le ressort que donne la contrainte aux passions qu'elle retient ; voilà le fonds des *mœurs* du sexe le plus fort.

Viennent ensuite les différences des états de la vie. Les *mœurs* d'un peuple chasseur seront sauvages et cruelles ; accoutumé à voir couler le sang, l'habitude le rend prodigue, et du sien et de celui d'autrui : la chasse est la sœur de la guerre. Les *mœurs*

d'un peuple pasteur sont douces et voluptueuses; il a les vices de l'oisiveté et les vertus de la paix. Les *mœurs* d'un peuple laboureur sont plus sévères et plus pures : le père et la mère de l'innocence sont le travail et la frugalité. Les *mœurs* d'un peuple navigateur sont corrompues par la soif des richesses; car le commerce est l'aliment et le germe de l'avarice; et celui qui passe sa vie à s'exposer pour de l'argent n'est pas éloigné de se vendre.

Nouvelle différence entre le peuple des campagnes et le peuple des villes : dans l'un, les désirs sont bornés comme les besoins, et les besoins comme les idées; dans l'autre, l'imagination, la cupidité, l'envie, sont incessamment excitées par la vue des jouissances qui environnent la pauvreté. Plus de défiance, de ruse, d'opiniâtreté dans le villageois, parce qu'il est sans cesse exposé aux surprises de la fraude et de l'usurpation; plus de sécurité, de droiture et de bonne foi dans le citadin, parce qu'il est protégé de plus près par les lois, et qu'il n'est pas obligé d'être en garde contre l'injustice et la force.

Parmi les différents ordres de citoyens, encore mille nuances dans les *mœurs;* chaque condition a les siennes : la noblesse, la bourgeoisie, l'homme d'épée, l'homme de robe, l'artisan, et le financier (je ne parle point de l'Église, quoique la censure poétique ne l'ait pas toujours épargnée), tous les rangs, toutes les professions, forment ensemble un tableau vivant et varié à l'infini, où l'éducation, l'habitude, le préjugé, l'opinion, la mode, et le travail continuel de la vanité pour établir des distinctions, donnent aux *mœurs* de la société mille et mille couleurs diverses. Voilà le grand objet des études du poëte.

Mais avec ses *mœurs* générales se combinent les accidents qui les modifient diversement selon les divers caractères, et plus encore selon les circonstances de l'action : d'où résulte une variété inépuisable. Le même caractère a paru dix fois sur la scène, et toujours différent par sa seule position; c'est comme le modèle d'une école de dessin, qui varie ses attitudes, ou que chacun copie d'un côté différent. Tous les raisonneurs, tous les amoureux de Molière se ressemblent, et tous les amoureux comiques ressemblent à ceux de Molière. Dans Racine tous les

amants, ou tendres ou passionnés, ne diffèrent que par des nuances, ou plutôt par leur situation : supposez qu'ils changent de place; Britannicus sera Hippolyte, Bajazet sera Xipharès, Hermione sera Roxane, et, pour aller plus loin, Ariane sera Didon; Inès sera Monime; Monime, Ariane ou Zaïre.

Au lieu que Racine avait fait ses femmes passionnées et ses hommes tendres, Voltaire a fait ses femmes tendres et ses hommes passionnés; et de ce seul renversement de la même combinaison il a tiré comme un nouveau théâtre.

A plus forte raison si le poëte combine la même passion avec de nouveaux caractères, ou deux passions opposées dans un caractère déjà connu, produira-t-il de nouvelles *mœurs*. Phocas est un tyran atroce, mais il est père; il désire ardemment de perdre le roi légitime, mais il craint d'immoler son fils : voilà un caractère rare, et pourtant naturel et vrai.

C'est dans la singularité surprenante de ces contrastes que consiste le merveilleux naturel qui convient à l'épopée et à la tragédie. Le modèle le plus parfait dans ce genre, le chef-d'œuvre du génie poétique, est le caractère d'Achille. Rien de plus extraordinaire que l'extrême sensibilité et l'extrême inflexibilité réunies dans le même homme; mais joignez-y l'extrême fierté, révoltée par une injustice outrageante; dès lors la bonté même et la droiture de son caractère, profondément blessées, doivent le rendre inexorable; et ce ne sera que pour venger un ami passionnément aimé qu'il oubliera sa propre injure et son propre ressentiment.

Ce merveilleux naturel consiste aussi à contrarier les *mœurs* générales par les *mœurs* personnelles. Des hommes réputés sauvages, qui ont reçu de la nature les lumières, la grandeur d'âme, les vertus simples et touchantes de Zamore et d'Alzire, avec ces principes dans l'âme, qu'il est honteux de manquer à sa foi, qu'il est affreux d'être ingrat et parjure, qu'il est beau de mourir plutôt que de trahir sa conscience, et qu'il est juste et grand de se venger, sont un composé de cet ordre extraordinaire et merveilleux.

Par la même raison, lorsqu'on voit dans une femme une vigueur de caractère dont l'homme est à peine capable, comme

dans Pulchérie, dans Viriate, dans Cornélie, dans la Cléopâtre de *Rodogune;* ou, mieux encore, lorsque, dans la même femme, on voit le contraste de la faiblesse naturelle à son sexe avec des élans de fierté, de courage et de force héroïque; ce phénomène doit exciter la surprise et l'étonnement.

Où est donc alors la vérité de l'imitation? Elle est dans les causes morales, dont l'influence a dû modifier ainsi les *mœurs*, dans les circonstances de l'action, qui donnent plus ou moins de force à la nature, à l'habitude, à la passion du moment; et c'est là véritablement ce qu'il y a de plus difficile. Un naturel simple et commun est aisé à imiter ou à feindre avec vraisemblance; mais un naturel extraordinaire et composé de qualités qui semblent se contrarier, quand il est ensemble et d'accord, est le chef-d'œuvre de l'invention. C'est là que l'éloquence est nécessaire au poëte. Sans la véhémence de Cassius et les grands mouvements qu'il oppose à l'horreur naturelle du parricide, quelle apparence y aurait-il que le fils de César, juste, sensible et bon, consentît à l'assassiner? Quelle apparence y aurait-il qu'une mère comme Cléopâtre eût fait poignarder un de ses fils et voulût empoisonner l'autre, si l'éloquence de sa passion n'avait rendu cette atrocité vraisemblable et comme naturelle, dans une âme où l'ambition s'est changée en fureur?

> Trône, à t'abandonner je ne puis consentir;
> Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir.

Le comique a aussi sa façon de renchérir sur la nature. Un caractère dans la société ne se montre pas à chaque instant: l'avare ne se présente pas sans cesse comme avare; et tous les traits qui le dessinent ne lui échappent pas en un jour. La comédie les rassemble: elle écarte les traits indifférents, elle rapproche ceux qui marquent; tout ce qu'elle fait dire ou faire au personnage ridicule l'annonce et le caractérise: l'action n'en est que le tableau, et ce tableau, formé de traits pris çà et là, fait un ensemble plus continu et plus complet qu'aucun modèle individuel ne peut l'être. Telle est la sorte d'exagération que se permet la comédie; et pour la rendre vraisemblable, il faut que tous les incidents qui font sortir le caractère soient naturels:

ment amenés, de façon que chaque circonstance paraisse naître spontanément pour seconder l'intention du peintre et lui placer le modèle à son gré. C'est le talent sublime de Molière ; et aucun poëte jamais ne l'a porté aussi loin que lui.

Sa grande méthode en imitant les *mœurs* était d'en marquer les contrastes, en opposant les deux extrêmes l'un à l'autre, et quelquefois à tous les deux un caractère modéré ; en sorte que ces deux vers d'Horace,

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultrà citràque nequit consistere rectum,

renferment tout l'art de Molière.

A un père avare il oppose des enfants prodigues, des valets fripons, une intrigante intéressée. Au fourbe hypocrite il oppose, d'un côté un bon homme et une bonne femme, crédules, simples, engoués de sa fausse dévotion ; d'un autre côté, un jeune homme impétueux, qui déteste l'hypocrisie, un soubrette fine, adroite et pénétrante, qui dit tout ce qu'elle a dans l'âme ; et au milieu un homme sage et une femme vertueuse, qui, l'un par sa raison, l'autre par sa conduite, pressent le fourbe et le démasquent. Après ce groupe le plus étonnamment conçu, le plus savamment composé qui fut jamais sur aucun théâtre, et qu'on peut regarder comme le prodige du génie comique, il est inutile de citer les contrastes des *Femmes savantes*, du *Misanthrope*, du *Bourgeois Gentilhomme*, et de *l'École des Maris*. Dans presque toutes ses compositions, Molière a suivi sa méthode ; et c'est bien là vraiment le moule qu'il semble avoir cassé, pour être inimitable.

On ne lit pas sans impatience, dans le discours de Brumoi sur la comédie, que le coloris d'Aristophane est un coloris outré ; celui de Ménandre, un coloris trop faible ; *celui de Molière, un vernis singulier, composé de l'un et de l'autre.* Molière avait peint Tartufe ; et le *vernis* de ce tableau ne plaisait pas à tout le monde.

Rapin examine si dans la comédie on peut faire des images plus grandes que le naturel ; un avare plus avare, un fâcheux plus impertinent et plus incommode qu'il ne l'est ordinairement ; et il

dit : *Plaute, qui voulait plaire au peuple, l'a fait ainsi ; mais Térence, qui voulait plaire aux honnêtes gens, se renfermait dans les bornes de la nature, et il représentait les vices sans les grossir.* Ce même Rapin n'aimait pas Molière, et sous le nom de Plaute on voit qu'il l'attaquait. Mais qui avait dit à Rapin jusqu'où l'importunité d'un fâcheux et l'avarice d'un harpagon pouvaient aller naturellement? Qui lui avait dit que la comédie dût se borner à l'imitation individuelle de telle ou de telle personne? Pourquoi, si d'une seule action de deux ou trois heures un poëte a le génie et l'art de faire le tableau d'un vice, présenté sous toutes ses faces et dans tous ses effets, sans que l'intrigue soit trop chargée, sans que les incidents soient trop accumulés, sans qu'en un mot la vraisemblance ou l'air de vérité y manque; pourquoi ne le ferait-il pas ? Rapin aurait dû savoir qu'imiter ce n'est pas faire une chose semblable, mais une chose ressemblante ; que ce ne serait pas la peine d'aller au théâtre pour ne voir que la copie exacte de ce que l'on voit dans le monde; que toute espèce de poésie doit embellir la nature; que l'embellir, dans le comique, c'est rendre la peinture du ridicule plus vive et plus saillante que la réalité, et que cela ne peut se faire qu'en réunissant les traits les plus marqués du caractère que l'on peint, dans le plus grand nombre possible, sans faire violence à la nature et à la vérité.

Quelques observations relatives à la bonté et à la vérité des *mœurs* achèveront d'en développer la théorie.

J'ai distingué dans les *mœurs* les qualités et les inclinations de l'âme. Par les qualités de l'âme, le caractère est décidé naturellement tel ou tel : par les inclinations, il obéit, ou à la nature, ou à l'habitude ; et à celle-ci, secondant ou contrariant celle-là : par les affections, il reçoit une forme accidentelle, souvent analogue, quelquefois opposée à son naturel et à ses penchants. « L'homme, dit Gravina, s'éloigne de son caractère quand il est violemment agité, comme l'arbre est plié par les vents. » Cet effet naturel des passions est le grand objet de la tragédie.

Distinguons à présent deux sortes de caractères, les uns destinés à intéresser pour eux-mêmes, les autres destinés à rendre ceux-là plus intéressants.

Les *mœurs* du personnage dont vous voulez que le péril inspire la crainte, et que le malheur inspire la pitié, doivent être *bonnes*, dans le sens d'Aristote. « Il y a, dit-il, quatre choses à observer dans les *mœurs* : qu'elles soient bonnes, convenables, ressemblantes, et égales... La première, et la plus importante, est qu'elles soient bonnes. » Mais comment accorder ce passage avec celui-ci? « L'inclination, la résolution exprimée par les *mœurs* peut être mauvaise ou bonne; les *mœurs* doivent l'exprimer telle qu'elle est. » Par la bonté des *mœurs*, n'a-t-il donc entendu que la vérité? Non; il exige que les *mœurs* soient *bonnes*, dans le même sens qu'il a dit qu'un personnage doit être *bon* : ce qui le prouve, c'est l'exemple que lui-même il en a donné. « Une femme, dit-il, peut être bonne, un valet peut être bon, quoique les femmes soient communément plutôt méchantes que bonnes, et que les valets soient absolument méchants. »

« Je crois, dit Corneille, en tâchant de fixer l'idée que ce philosophe attachait à la bonté des *mœurs*, je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. »

Mais si l'on observe qu'Aristote ne s'occupe jamais que du personnage intéressant, il est bien aisé de l'entendre. Son principe est que ce personnage doit être digne de pitié. Il exige donc en général la bonté poétique des *mœurs*, c'est-à-dire la convenance, la ressemblance, l'égalité; mais pour le personnage intéressant, il veut encore une bonté morale, c'est-à-dire un fonds de bonté naturelle, qui perce à travers les erreurs, les faiblesses, les passions.

Il est plus difficile de démêler ce caractère primitif dans le vice que dans le crime : le vice est une pente habituelle, le crime n'est qu'un mouvement. Sur la scène on ne voit pas l'instant où l'homme vicieux ne l'était pas encore; on n'y voit pas même les progrès du vice : ainsi dans le vice on confond l'habitude avec la nature; au lieu que l'homme innocent et même vertueux peut être coupable d'un moment à l'autre; le spectateur voit le passage et la violence de l'impulsion. Or plus l'impulsion est forte

et moralement irrésistible, plus aisément le crime obtient grâce à nos yeux, et par conséquent mieux la crainte qu'il inspire se concilie avec l'estime, la bienveillance et la pitié. Du crime on sépare le criminel, mais on confond presque toujours le vicieux avec le vice.

D'ailleurs le vice est une habitude tranquille et lente, peu susceptible de combats et de mouvements pathétiques; au lieu que le crime est précédé du trouble et accompagné du remords. L'un ne suppose que mollesse et lâcheté dans l'âme; l'autre y suppose une vigueur qui, dans d'autres circonstances, pouvait se changer en vertu. Enfin la durée de l'action théâtrale ne suffit pas pour corriger le vice; et un instant suffit pour passer de l'innocence au crime, et du crime au repentir : c'est même la rapidité de ces mouvements qui fait la beauté, la chaleur, le pathétique de l'action.

Le personnage qui, dans l'intention du poëte, doit attirer sur lui l'intérêt peut donc être coupable, mais non pas vicieux; et s'il l'a été, on ne doit le savoir qu'au moment qu'il cesse de l'être. C'est une leçon que nous a donnée l'auteur de *l'Enfant prodigue*. Encore le vice qu'on attribue au personnage intéressant ne doit-il supposer ni méchanceté ni bassesse, mais une faiblesse compatible avec un heureux naturel. Le jeune Euphémon en est aussi l'exemple. *Voyez* TRAGÉDIE.

La bonté des *mœurs* théâtrales, dans le sens d'Aristote, n'est donc que la bonté naturelle du personnage intéressant. Ce personnage était le seul qu'il eût en vue; et en effet, voulant qu'il fût malheureux par une faute involontaire, il n'avait pas besoin de lui opposer des méchants; les dieux et la destinée en tenaient lieu dans les sujets conduits par la fatalité : aussi n'y a-t-il pas un méchant dans l'*OEdipe*; et dans l'*Iphigénie en Tauride*, il suffit que Thoas soit timide et superstitieux. Il en est de même des sujets dans lesquels la passion met l'homme en péril, ou le conduit dans le malheur; il ne faut que la laisser agir : pour rendre ses effets terribles et touchants, on n'a pas besoin d'une cause étrangère. Tous les caractères sont vertueux dans la tragédie de *Zaïre*, et Zaïre finit par être égorgée de la main de son amant. C'est même un défaut dans la fable d'*Inès*,

que la cause du malheur soit la scélératesse, au lieu de la passion : l'action est plus pathétique, je l'avoue, mais elle en est beaucoup moins morale. La perfection de la fable, à l'égard des *mœurs*, est que le malheur soit l'effet du crime, et le crime l'effet de l'égarement.

Plus la passion est violente, plus le crime peut être grand, et la peine qui le suit douloureuse et terrible. Alors, en plaignant le coupable, on se dit à soi-même : « Le ciel qui le punit est rigoureux, mais il est juste ; » et la pitié qu'on en ressent n'est point mêlée d'indignation. Si, au contraire, une passion faible fait commettre un crime atroce, cela suppose un homme méchant ; si une faute légère est punie par un malheur affreux, cela suppose des dieux injustes ; si un malheur léger est la peine d'un crime horrible, c'est une sorte d'impunité dont l'exemple est pernicieux. Le moyen de tout concilier est donc de commencer par donner à la passion le plus haut degré de chaleur et de force ; et puis de la faire agir dans son accès, sans que la réflexion ait le temps de la ralentir et de la modérer. La scélératesse du crime d'Atrée vient, non pas de ce qu'il est atroce, mais de ce qu'il est médité. Oserai-je le dire ? il y avait un moyen de rendre Médée intéressante après son crime : c'était de rendre Jason perfide avec audace ; de révolter le cœur de Médée par l'indignité de ses adieux ; de saisir ce moment de dépit, de rage, de désespoir, pour lui présenter ses enfants ; de les lui faire poignarder soudain ; de glacer tout à coup ses transports ; de faire succéder à l'instant la mère sensible à l'amante indignée ; et de la ramener sur le théâtre éperdue, égarée, hors d'elle-même, détestant la vie, et se donnant la mort. Le tableau où l'on a peint ses enfants de Médée lui tendant leurs mains innocentes, et la caressant avec un doux sourire, tandis que le poignard à la main, elle balance à les égorger ; ce tableau, dis-je, est plus touchant, plus terrible, plus fécond en mouvements pathétiques, et plus théâtral que celui que je viens de proposer ; mais j'ai voulu faire voir par cet exemple qu'il n'est presque rien que l'on ne pardonne à la violence de la passion. Toutefois, pour qu'elle soit digne de pitié dans ces mouvements qui la rendent atroce, il faut la peindre avec ce trouble, cet égarement, ce désordre des sens

et de la raison où l'âme ne se consulte plus, ne se possède plus elle-même.

Les passions les plus intéressantes sont par-là même les plus dangereuses : ainsi la terreur et la pitié naissent d'une même source. La haine est triste et pénible, elle nous pèse et nous importune. L'envie suppose de la bassesse dans l'âme, et porte son supplice avec elle. L'ambition a de la noblesse ; mais comme l'orgueil, l'audace, la résolution, la fermeté qu'elle exige, ne sont pas des qualités touchantes, elle intéresse faiblement. La vengeance, la colère, le ressentiment des injures, sont plus dans la nature des hommes nés sensibles, et disposés à la vertu par la bonté de leur caractère : cette sensibilité, cette bonté même, sont quelquefois le principe et l'aliment de ces passions ; c'est ce qu'Homère a merveilleusement exprimé dans la colère d'Achille.

En général, le même attrait qui fait le danger de la passion fait l'intérêt du malheur qu'elle cause ; et plus il est doux et naturel de s'y livrer, plus celui qui s'est perdu en s'y livrant est à plaindre et son exemple à redouter. Des crimes et des malheurs dont la bonté d'âme, dont la vertu même ne défend pas, doivent faire trembler l'homme vertueux, et à plus forte raison l'homme faible. On méprise, on déteste les passions qui prennent leur source dans un caractère vil ou méchant, et cette aversion naturelle en est le préservatif ; mais celles qu'animent les sentiments les plus chers à l'humanité nous intéressent par leurs causes ; leurs excès mêmes trouvent grâce à nos yeux. Voilà celles dont il est besoin que les exemples nous garantissent ; et rien n'est plus propre que ces exemples à réunir les deux fins de la tragédie, le plaisir qui naît de la pitié, et la prudence qui naît de la crainte.

D'où il s'ensuit qu'après les sentiments de la nature, que je ne mets pas au nombre des passions funestes, quoiqu'ils puissent avoir leur danger et leur excès, comme dans *Hécube*, la plus théâtrale de toutes les passions, la plus terrible, la plus touchante par elle-même, c'est l'amour ; non pas l'amour fade et langoureux, non pas la froide galanterie, mais l'amour en fureur, l'amour au désespoir, qui s'irrite contre les obstacles, se révolte contre la vertu même, ou ne lui cède qu'en frémissant. C'est

dans ses emportements, ses transports, c'est au moment qu'il rompt les liens de la patrie et de la nature, au moment qu'il veut secouer le frein de la honte, ou le joug du devoir; c'est alors qu'il est vraiment tragique. Mais c'est alors, dit-on, qu'il dégrade et déshonore les héros. Il fait bien plus, il dénature l'homme, comme toutes les passions furieuses; et il n'en est que plus digne d'être peint avec ses crimes et ses attraits. Il semble que le bannir du théâtre, ce soit le bannir de la nature; mais s'il n'était plus sur la scène, en serait-il moins dans le cœur? « Le théâtre, dit-on, le rend intéressant, et par-là même contagieux. » Le théâtre, puis-je dire à mon tour, le peint redoutable et funeste; il enseigne donc à le fuir. Mais avec des réponses vagues, on élude tout et l'on n'éclaircit rien : allons au fait. Il est bon qu'il y ait des époux, et il est bon que ces époux s'aiment. Or ce sentiment naturel, cette union, cette harmonie de deux âmes, où se cache l'attrait du plaisir, ce n'est pas l'amitié, c'est l'amour. Il est facile de m'entendre. Cet amour chaste et légitime est un bien; il remplit les vues de la nature, il suppose la bonté du cœur, la sensibilité, la tendresse; car les méchants ne s'aiment pas. L'amour est donc intéressant dans sa cause et dans son principe. « Mais cet amour, si pur et si doux, devient souvent furieux et coupable. » Oui, sans doute, et c'est là ce qui le rend digne d'effroi dans ses effets, comme il est digne de pitié dans sa cause. S'il y a quelque passion en même temps plus séduisante et plus funeste que celle de l'amour, elle mérite la préférence; mais si l'amour est celle des passions qui réunit le plus de charmes et de dangers, c'est de toutes les passions celle dont la peinture est en même temps la plus tragique et la plus morale.

Les *mœurs* de l'épopée, je l'ai déjà dit, sont les mêmes que celles de la tragédie, aux différences près qu'exigent l'étendue et la durée de l'action. L'épopée demande que le passage d'un état de fortune à l'autre, ou, si l'on veut, de la cause à l'effet, soit progressif et assez lent pour donner aux incidents le temps de se développer. Les passions qu'elle emploie ne doivent donc pas être des mouvements rapides et passagers, mais des sentiments vifs et durables, comme le ressentiment des injures, l'amour, l'ambition,

le désir de la gloire, l'amour de la patrie, etc. De là vient que le Bossu croit devoir préférer, pour l'épopée, des *mœurs* habituelles à des *mœurs* passionnées ; mais il se trompe, et la preuve en est dans l'avantage du poëme pathétique sur le poëme qui n'est que moral. Les habitudes sont fortes, mais elles sont presque toutes froides si la passion ne s'y mêle et ne les sauve de la langueur.

« La beauté de l'action tragique consiste, dit le Tasse, dans une révolution soudaine et inattendue, et dans la grandeur des événements qui excitent la terreur et la pitié. La beauté de l'action épique est fondée sur la haute vertu militaire, sur la magnanime résolution de mourir pour son pays, etc. La tragédie admet des personnages qui ne sont ni bons ni méchants, mais d'une qualité mixte. Le poëme épique demande des vertus éminentes, comme la piété dans Énée, la valeur dans Achille, la prudence dans Ulysse ; et si quelquefois la tragédie et l'épopée prennent le même sujet, elles le considèrent diversement. Dans Hercule, Thésée, etc., l'épopée considère la valeur et la grandeur d'âme ; la tragédie les regarde comme tombés dans le malheur par quelque faute involontaire. »

Cette distinction n'est fondée ni en exemple ni en raison ; et Gravina me semble avoir mieux vu que le Tasse, lorsqu'il demande pour l'épopée, comme pour la tragédie, des caractères mêlés de vices et de vertus. « Homère, dit-il, voulant peindre des *mœurs* véritables et des passions naturelles aux hommes, ne représente jamais ceux-ci comme parfaits ; il ne leur suppose pas même toujours un caractère égal et sans quelque variation. Quiconque peint autrement que lui a un pinceau sans vérité et qui ne peut faire illusion.

« Les hommes, ajoute-t-il, soit bons, soit mauvais, ne sont pas toujours occupés de malice ou de bonté. Le cœur humain flotte dans le tourbillon de ses désirs et de ses affections, comme un vaisseau battu de la tempête ; jusque-là qu'on voit dans le même personnage la bassesse d'âme succéder à la magnanimité, la cruauté faire place à la compassion, et celle-ci céder à la rigueur. Dans certaines occasions le vieillard agit en jeune homme, et le jeune homme en vieillard. L'homme juste ne résiste pas

toujours à la puissance de l'or ; et l'ambition porte quelquefois le tyran à un acte de justice. »

On sent bien cependant que cette théorie, mal entendue, détruirait la règle de l'unité des *mœurs* ; il ne suffirait pas même de donner aux poëtes, comme a fait Aristote, l'alternative de peindre des *mœurs* égales ou également inégales ; car à la faveur de cette inégalité constante, il n'est point de composé moral si monstrueux qu'on ne pût former. Le précepte d'Horace, de suivre l'opinion ou d'observer les convenances, est un guide beaucoup plus sûr ; mais en suivant le précepte d'Horace, il ne faut point perdre de vue le précepte de Gravina.

« Homère est divin dans cette partie ; et si l'on examine bien pourquoi il dessine si purement, on en trouvera la raison dans la simplicité de ses caractères. Que dans la tragédie un personnage soit agité de divers sentiments ; que dans son âme l'habitude, le naturel, la passion actuelle, se combattent, ces mouvements tumultueux sont favorables à une action qui ne dure qu'un jour : mais si elle doit durer une année, comme il faut plus de consistance, il faut aussi plus de simplicité. Je conseillerais donc aux poëtes épiques de prendre des caractères simples, des *mœurs* homogènes, une seule passion, une seule vertu, un naturel bien décidé, bien affermi par l'habitude, et analogue au sentiment dont il sera le plus affecté.

Les convenances relatives au sexe, à l'âge, à l'état, à la qualité des personnes, ne sont pas une règle invariable. Si l'on en croyait certains critiques, on ne peindrait les femmes qu'avec des vices ; il est cependant injuste et ridicule de leur refuser des vertus : la faiblesse même et *la timidité*, qui sont comme naturelles à leur sexe, n'empêchent pas qu'elles ne soient bien souvent fortes et courageuses dans le péril et dans le malheur. Ainsi, lorsqu'on peindra une Camille, une Clorinde, une Cornélie, on sera dans la vérité, comme lorsqu'on peindra une Armide, une Didon, une Calypso. J'observerai cependant qu'on a toujours supposé aux femmes des passions plus vives qu'aux hommes ; soit, comme je l'ai dit, que, plus retenues par les bienséances, les mouvements de leur âme en deviennent plus véhéments, soit que la nature leur ayant donné des organes plus déliés, l'ir-

ritation en soit plus facile et plus prompte. On peut voir, à l'égard des passions cruelles, que toutes les divinités du Tartare nous sont peintes par les anciens sous les traits du sexe le plus faible, mais qu'ils croyaient le plus passionné. Comme on lui attribue des passions plus violentes, on lui attribue aussi des sentiments plus délicats; et ce n'est pas sans raison qu'on a fait les Grâces et la Volupté du même sexe que les Furies.

Aux traits dont Aristote et Horace ont peint les *mœurs* des différents âges, Scaliger en ajoute encore du côté vicieux; et ce sont de nouvelles études pour les poëtes comiques. « La jeunesse, dit-il, est présomptueuse et crédule; facile à former des liaisons et à s'y livrer; pleine de sensibilité pour les malheurs d'autrui, et indifférente sur les siens; fière, violente, avide de gloire, colère, prompte à se venger, ne pardonnant jamais les mépris qu'elle essuie, et méprisant elle-même tout ce qui ne lui ressemble pas. La vieillesse, dit-il encore, est défiante et soupçonneuse, parce qu'elle a sans cesse présentes les perfidies et les noirceurs dont elle a été tant de fois ou la victime ou le témoin; et comme les jeunes gens mesurent tout sur l'espérance de l'avenir, les vieillards jugent de tout sur le souvenir du passé. Ils se décident rarement sur des choses dont ils n'ont pas vu des exemples; plus rarement encore ils se détachent de leur sentiment; ils ne souffrent presque jamais qu'on préfère celui des autres; pusillanimes et opiniâtres, cruels dans leurs haines, tristes dans leurs réflexions, d'une curiosité importune, et prévoyant toujours quelques désastres près d'arriver.

« Quant à l'état des personnes, le villageois, dit le même critique, est naturellement stupide, crédule, timide, opiniâtre, indocile, présomptueux, enclin à croire qu'on le méprise, et détestant ce mépris. L'habitant des villes est lâche, craintif, plein d'orgueil, indolent, plus prompt en paroles qu'en actions, plongé dans le luxe et dans la mollesse, superbe envers ceux qui lui cèdent, bas avec ceux qui lui imposent, de la nature du crocodile. L'homme de guerre, ajoute-t-il, est malfaisant, ami du désordre, se vantant de ses faits glorieux, soupirant après le repos, et le quittant dès qu'il l'a trouvé. »

On voit, il est vrai, dans tous ces états des exemples de tous

ces vices, peut-être même sont-ils plus fréquents que ceux des qualités contraires; et la comédie, qui peint les hommes du côté vicieux et ridicule, a grand soin de recueillir ces traits : mais et les vices et les vertus d'état peuvent souffrir mille exceptions, comme les vices et les vertus qui caractérisent les âges; et en invitant les poëtes à ne pas perdre de vue ces caractères généraux, je crois devoir les encourager à s'en éloigner au besoin, surtout dans la poésie héroïque, où l'on peint la nature, non telle qu'elle est communément, mais telle qu'elle est quelquefois. Achille et Télémaque sont du même âge, et rien ne se ressemble moins. On aime surtout à voir dans les vieillards les vertus opposées aux défauts qu'on leur attribue. Un vrai sage, comme Alvarès, est bien plus intéressant, et n'est pas moins dans la nature qu'un harangueur comme Nestor.

Cette variété dans les *mœurs* du même âge ou de la même condition tient au fonds du naturel, qui n'est ni absolument différent, ni absolument le même dans tous les hommes. Chacun de nous est en abrégé, dans son enfance, ce qu'il sera dans tous les âges de la vie, avec les modifications que les ans doivent opérer. Or ces modifications diffèrent selon la constitution primitive; en sorte, par exemple, que le feu de la jeunesse développe, en l'un des vices, et en l'autre des vertus. Les forces augmentent, mais la direction reste, à moins que la contention de l'habitude n'ait fait violence au naturel : ce qui sort de la règle commune.

Il y a aussi des qualités naturelles et corrélatives auxquelles il est important d'avoir égard dans la peinture des *mœurs* : je n'en citerai que quelques exemples. De deux amis, le plus tendre est naturellement le plus âgé : en cela Virgile a bien saisi la nature, lorsqu'il a peint Nisus se dévouant à la mort pour sauver le jeune Euryale. Par une raison à peu près semblable, la tendresse d'un père pour son fils est plus vive que celle d'un fils pour son père. Ainsi lorsque, dans l'*Odyssée*, Ulysse et Télémaque se retrouvent, les larmes de Télémaque sont essuyées quand celles d'Ulysse coulent encore. L'amour d'une mère pour ses enfants est plus passionné que celui d'un père; et le marquis de Maffei nous en a donné un exemple bien pré-

cieux et bien touchant dans sa *Mérope*. Cette mère, persuadée qu'elle ne reverra plus son fils, s'abandonne à sa douleur; un sujet fidèle et zélé l'invite à s'armer d'un courage égal aux malheurs qui l'accablent, et il lui cite l'exemple d'Agamemnon, à qui les dieux demandèrent sa fille en sacrifice, et qui eut le courage de la livrer à la mort; à quoi Mérope répond :

O Cariso! non avrian già mai gli dei
Ciò commendato ad una madre.

Le marquis de Maffei a eu la modestie de dire à ce sujet : « Ce beau sentiment n'est ni sorti de l'âme du poëte, ni emprunté d'aucun écrivain; il l'a puisé dans le grand livre de la nature et de la vérité, celui de tous qu'il a étudié avec le plus de soin. » Il raconte donc qu'une mère se montrant inconsolable de la perte de son fils unique, enlevé à la fleur de son âge, un saint homme, pour l'en consoler, lui rappela l'exemple d'Abraham, qui s'était soumis avec tant de constance à la volonté de Dieu, quoique le sacrifice qu'il lui demandait fût celui de son fils unique. Ah! monsieur, lui répondit cette mère désolée, Dieu n'aurait jamais demandé ce sacrifice à une mère. Cette différence est merveilleusement observée dans *l'Orphelin de la Chine*, entre Zamti et Idamé. Fénelon l'a marquée dans un discours pieux, en recommandant à un évêque le peuple que Dieu lui confiait : *Soyez pour lui un père*, lui dit-il; *ce n'est pas assez; soyez pour lui une mère.* Toutefois, la nature même se laisse vaincre quelquefois par la passion ou par le fanatisme; et une Médée, une Cléopâtre, quoique plus rare dans la nature, n'est pas hors de la vérité.

On peut voir dans l'article CONVENANCE l'art de rapprocher de nos *mœurs* les *mœurs* qui nous sont étrangères. J'observerai seulement ici que les *mœurs* les plus favorables à la poésie sont celles qui s'éloignent le moins de la nature : 1° parce qu'elles sont plus fortement prononcées, soit dans les vices, soit dans les vertus, et que les passions s'y montrent toutes nues et dans leur plus grande vigueur; 2° parce que ces *mœurs*, affranchies de l'esclavage des préjugés, ont dans leur simplicité noble quelque chose de rare et de merveilleux, qui nous saisit

et nous enlève. Écoutez ce que disait à Cortès l'un des envoyés du peuple du Mexique : « Si tu es un dieu cruel, voilà six esclaves, mange-les, nous t'en amènerons d'autres. Si tu es un dieu bienfaisant, voilà de l'encens. Si tu es un homme, voilà des fruits. » On raconte que le chef d'une nation sauvage amie des Anglais ayant été amené à Londres et présenté à la cour, le roi lui demanda si ses sujets étaient libres. « S'ils sont libres! oui, sans doute, répondit le sauvage; je le suis bien, moi qui suis leur chef. » Voilà de ces traits qu'on chercherait en vain parmi les nations civilisées de l'Europe : leurs vertus ainsi que leurs vices ont une couleur artificielle qu'il faut observer avec soin pour les peindre avec vérité.

Une qualité essentielle des *mœurs*, c'est l'intérêt. On en a fait avec raison le grand objet de la tragédie; mais dans l'épopée on l'a trop négligée. Or il n'y a de *mœurs* bien intéressantes que les *mœurs* passionnées; et que ce soit l'amour, la colère, l'ambition, la tendresse filiale, le zèle pour la religion ou pour la patrie, qui soit l'âme de l'épopée, plus ce sentiment aura de chaleur, plus l'action sera intéressante. On a distingué assez mal à propos, ce me semble, le poëme épique moral du poëme épique passionné, car le poëme moral n'est intéressant qu'autant qu'il est passionné lui-même. Supposons, par exemple, qu'Homère eût donné à Ulysse l'inquiétude et l'impatience naturelles à un bon père, à un bon époux, à un bon roi, qui, loin de ses États et de sa famille, a sans cesse présents les maux que son absence a pu causer; supposons, dans le poëme de *Télémaque*, ce jeune prince plus occupé de l'état d'oppression et de douleur où il a laissé sa mère et sa patrie : leurs caractères plus passionnés n'en seraient que plus touchants, et lorsque Télémaque s'arrache aux plaisirs, on aimerait encore mieux qu'il cédât aux mouvements de la nature qu'aux froids conseils de la sagesse. Si ce poëme divin du côté de la morale laisse désirer quelque chose, c'est plus de chaleur et de pathétique; et c'est aussi ce qui manque à l'*Odyssée* et à la plupart des poëmes connus.

Je ne prétends pas comparer en tous points le mérite d'un beau roman avec celui d'un beau poëme : mais qu'il me soit

permis de demander pourquoi certains romans nous touchent, nous remuent, nous attachent, et nous entraînent jusqu'à nous faire oublier (je n'exagère pas) la nourriture et le sommeil; tandis que nous lisons d'un œil sec, je dis plus, tandis que nous lisons à peine sans une espèce de langueur les plus beaux poëmes épiques. C'est que dans ces romans le pathétique règne d'un bout à l'autre; au lieu que dans ces poëmes il n'occupe que des intervalles, et qu'il y est souvent négligé. Les romanciers en ont fait l'âme de leur intrigue; les poëtes épiques ne l'ont presque jamais employé qu'en épisodes. Il semble qu'ils réservent toutes les forces de leur génie pour les tableaux et les descriptions, qui cependant ne sont à l'épopée que ce qu'est à la tragédie la décoration théâtrale. Or le plus beau spectacle, sans le secours du pathétique, serait froid, languissant, fatigant même, s'il était long; et c'est ce qui arrive à l'épopée quand la passion ne l'anime pas.

MORALITÉ. Quelle est la fin que la poésie se propose? Il faut l'avouer, le plaisir. S'il est vicieux, il la déshonore; s'il est vertueux, il l'ennoblit; s'il est pur, sans autre utilité que d'adoucir de temps en temps les amertumes de la vie, de semer les fleurs de l'illusion sur les épines de la vérité, c'est encore un bien précieux. Horace distingue dans la poésie l'agrément sans utilité, et l'utilité sans agrément; l'un des deux peut se passer de l'autre, je l'avoue, mais cela n'est pas réciproque, et le poëme didactique même a besoin de plaire pour instruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aspect des merveilles de la nature, plein de reconnaissance et d'amour, le génie aux ailes de flamme se rapproche de la divinité par le désir d'être le bienfaiteur du monde; qu'ami passionné des hommes, il consacre ses veilles à la noble ambition de les rendre meilleurs et plus heureux; que dans l'âme héroïque du poëte l'enthousiasme de la vertu se mêle à celui de la gloire, c'est alors que la poésie est digne de cette origine céleste qu'elle s'est donnée autrefois.

Ainsi toute poésie un peu sérieuse doit avoir son objet d'utilité, son but moral; et la vérité de sentiment ou de réflexion

qui en résulte, l'impression salutaire de crainte, de pitié, d'admiration, de mépris, de haine, ou d'amour, qu'elle fait sur l'âme, est ce qu'on appelle *moralité*.

Quelquefois la *moralité* se présente directement, comme dans un poëme en préceptes; mais le plus souvent on la laisse à déduire, et l'effet n'en est que plus infaillible, lorsque le mérite de l'avoir saisie trompe et console la vanité que le précepte aurait blessée : c'est l'artifice de l'apologue; c'est, plus en grand, celui de la tragédie et de l'épopée.

Je ferai voir, en parlant de la tragédie, comment elle est une leçon de mœurs.

Dans l'épopée, la *moralité* n'est pas toujours aussi sensible ni aussi généralement reconnue.

Le Bossu veut que ce poëme, pour être moral, soit composé comme l'apologue. « Homère, dit-il, a fait la fable et le dessein de ses poëmes sans penser à ces princes (Achille et Ulysse), et ensuite il leur a fait l'honneur de donner leurs noms aux héros qu'il avait feints. » Homère serait, je crois, bien surpris d'entendre comme on lui fait composer ses poëmes. Aristote ne le serait pas moins du sens qu'on donne à ses leçons. « La fable, dit ce philosophe, est la composition des choses. » « Or deux choses composent la fable, dit le Bossu, la vérité qui lui sert de fondement, et la fiction qui déguise la vérité et qui lui donne la forme de fable. » Aristote n'a jamais pensé à ce déguisement. Il ne veut pas que la fable enveloppe la vérité; il veut qu'elle l'imite. Ce n'est donc pas dans l'allégorie, mais dans l'imitation, qu'il en fait consister l'essence. Le propre de l'allégorie est que l'esprit y cherche un autre sens que celui qu'elle présente. Or dans la querelle d'Achille et d'Agamemnon, le sens littéral et simple nous satisfait aussi pleinement que dans la guerre civile entre César et Pompée. Le sens moral de l'*Odyssée* n'est pas plus mystérieux : il est direct, immédiat, aussi naturel enfin que dans un exemple tiré de l'histoire; et l'absence d'Ulysse, prise à la lettre, a toute sa *moralité*. La peine inutile que le Bossu s'est donnée pour appliquer son principe à l'*Énéide* aurait dû l'en dissuader. Qui jamais avant lui s'était avisé de voir dans l'action de ce poëme « l'avantage d'un gouvernement doux

et modéré sur une conduite dure, sévère, et qui n'inspire que la crainte? » Voilà où conduit l'esprit de système. On s'aperçoit que l'on s'égare, mais on ne veut pas reculer.

Ce n'est pas, comme l'a entendu l'abbé Terrasson, la colère d'Achille en elle-même, mais la colère d'Achille *fatale aux Grecs*, qui fait le sujet de l'*Iliade*. Si par elle une armée triomphante passe tout à coup de la gloire de vaincre à la honte de fuir, et de la plus brillante prospérité à la plus affreuse désolation, l'action est grande et pathétique.

Le Tasse prétend qu'Homère a voulu démontrer dans Hector que c'est une chose très-louable que de défendre sa patrie, et dans Achille, que la vengeance est digne d'une grande âme. *Le quali opinioni essendo per se probabili, non verisimili, per l'artificio d'Homero divennero probabilissime, e provatissime, e similissime al vero.* Homère, je crois, n'a pensé à rien de tout cela; car 1° il n'a jamais été douteux qu'il fût beau de servir sa patrie; et 2° il n'a jamais été utile de persuader qu'il fût grand de se venger soi-même.

Il est encore moins raisonnable de prétendre que l'*Iliade* soit l'éloge d'Achille; c'est vouloir que le *Paradis perdu* soit l'éloge de Satan. Un panégyriste peint les hommes comme ils doivent être; Homère les peint comme ils étaient. Achille et la plupart de ses héros ont plus de vices que de vertus, et l'*Iliade* est plutôt la satire que l'apologie de la Grèce.

Je ne sais pas pourquoi l'on cherche dans l'*Iliade* une autre *moralité* que celle qui se présente naturellement, celle que le poëte annonce en débutant, et qu'il met encore dans la plainte d'Achille à sa mère, après la mort de son ami Patrocle. « Ah! périssent dans l'univers les contentions et les querelles! puissent-elles être bannies du séjour des hommes et de celui des dieux, avec la colère, qui renverse de son assiette l'homme le plus sage et le plus modéré, et qui, plus douce que le miel, s'enfle et s'augmente dans le cœur comme la fumée! Je viens d'en faire une cruelle expérience, par ce funeste emportement où m'a précipité l'injustice d'Agamemnon. »

On voit ici bien clairement que la passion, pour avoir sa *moralité*, doit être funeste à celui qui s'y livre. C'est un principe

qu'Homère seul a connu parmi les poëtes anciens; et s'il l'a négligé à l'égard d'Agamemnon, il l'a observé à l'égard d'Achille.

La *moralité* de *la Henriade* est la même, en un point, que celle de *la Pharsale;* mais elle embrasse de plus grandes vues. A l'effroi des guerres civiles, que l'un et l'autre poëme apprennent à détester, se joint, dans l'exemple de la ligue, la juste horreur du fanatisme et de la superstition, ces deux tisons de la discorde, ces deux fléaux de l'humanité.

Dans quelques-unes de nos tragédies, la *moralité* est exprimée à la fin de l'action : celle de *Sémiramis* est imposante.

Par ce terrible exemple, apprenez tous du moins,
Que les crimes cachés ont les dieux pour témoins.
Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
Rois, tremblez sur le trône, et craignez leur justice.

Les comédiens se permettent de supprimer ces beaux vers. Un parterre éclairé les aurait avertis qu'ils n'ont pas plus ce droit-là, que celui de changer la prose de Molière, et d'y substituer la leur.

MORALITÉS. Espèce de drame. On représentait les *moralités* avec les farces et les soties. Le sujet quelquefois en était pris dans la nature, comme celui de *l'Enfant prodigue;* mais plus souvent la fable en était allégorique, et alors les idées les plus abstraites ou les plus fantastiques y étaient personnifiées : c'étaient *la chair, l'esprit, le monde, bonne compagnie, je bois à vous, accoutumance, passe-temps, friandise*, etc.

Dans la *moralité* de *l'homme juste* et du *mondain*, un ange promenant une âme dans l'autre monde lui fait voir l'enfer, dont voici la description, un peu différente de celle de l'*Énéide* et de *la Henriade :*

En cette montagne et haut roc,
Pendus au croc,
Abbé y a, et moine en froc;
Empereur, roi, duc, comte et pape.

Bouteiller, avec son broc,
De joie a poc.
Laboureur aussi ô son soc ;
Cardinal, évêque ô sa chape.
Nul d'eux jamais de là n'échappe,
Que ne les happe
Le diable avec un ardent broc.
Mis ils sont en obscure trappe :
Puis fort les frappe
Le diable, qui tous les attrappe
Avec sa rape,
Au feu les mettant en un bloc.

La *moralité* de *l'Enfant ingrat* devait être un excellent drame pour le temps. Il y a de l'intérêt, de la conduite, et une catastrophe qui devait faire alors la plus terrible impression. Cet enfant, pour lequel ses père et mère se sont dépouillés de leurs biens, les reçoit avec dureté, lorsque, réduits à l'indigence, ils veulent recourir à lui, et les menace de les méconnaître s'ils se présentent de nouveau. Après les avoir chassés de chez lui, il se met à table, se fait apporter un pâté; et comme il est prêt à l'ouvrir, son père, une seconde fois, vient lui demander l'aumône. Ce fils dénaturé le méconnaît et le chasse de sa maison. Le désespoir s'empare de l'âme du père; il sort, et rend compte à sa femme du traitement qu'il a reçu. L'un et l'autre prononcent contre leur fils les plus terribles malédictions.

Le fils, après le départ du père, veut ouvrir le pâté, et à l'instant il en sort un crapaud qui s'élance sur lui et qui lui couvre le visage. Comme personne ne peut l'en détacher, on s'adresse au curé, à l'évêque, et enfin au pape; et comme le coupable est vraiment repentant, le souverain pontife ordonne au crapaud de se détacher de sa face. Le crapaud tombe; l'enfant ingrat recouvre l'usage de la parole, et, accompagné de son beau-père, de sa femme, de ses amis, et de ses domestiques, il va se jeter aux pieds de son père et de sa mère, et il en obtient son pardon. On voit, par cet exemple, que la *moralité* était une leçon de mœurs, comme son nom même l'annonce. Mais à la fin on s'aperçut du ridicule des allégories qui étaient en usage

dans la *moralité*. Dans le prologue d'*Eugène*, Jodelle en fait sentir l'abus..

> On *moralise* un conseil, un écrit,
> Un temps, un tout, une chair, un esprit.

Voyez ALLÉGORIE.

MOUVEMENT DU STYLE. Montaigne a dit de l'âme, « L'agitation est sa vie et sa grâce. » Il en est de même du style : encore est-ce peu qu'il soit en *mouvement*, si ce *mouvement* n'est pas analogue à celui de l'âme; et c'est ici que l'on va sentir la justesse de la comparaison de Lucien, qui veut que le style et la chose, comme le cavalier et le cheval, ne fassent qu'un et se *meuvent* ensemble. Les tours d'expression qui rendent l'action de l'âme sont ce que les rhéteurs ont appelé *figures de pensées*. Or l'action de l'âme peut se concevoir sous l'image des directions que suit le *mouvement* des corps. Que l'on me passe la comparaison : une analyse plus abstraite ne serait pas aussi sensible.

Ou l'âme s'élève, ou elle s'abaisse, ou elle s'élance en avant, ou elle recule sur elle-même ; ou, ne sachant auquel de ses *mouvements* obéir, elle penche de tous les côtés, chancelante et irrésolue; ou, dans une agitation plus violente encore, et de tous sens retenue par les obstacles, elle se roule en tourbillon, comme un globe de feu sur son axe.

Au *mouvement* de l'âme qui s'élève répondent tous les transports d'admiration, de ravissement, d'enthousiasme, l'exclamation, l'imprécation, les vœux ardents et passionnés, la révolte contre le ciel, l'indignation qu'excitent l'orgueil, l'insolence, l'iniquité, l'abus de la force, etc. Au *mouvement* de l'âme qui s'abaisse répondent les plaintes, les humbles prières, le découragement, le repentir, tout ce qui implore grâce ou pitié. Au *mouvement* de l'âme qui s'élance en avant et hors d'elle-même répondent le désir impatient, l'instance vive et redoublée, le reproche, la menace, l'insulte, la colère et l'indignation, la résolution et l'audace, tous les actes d'une volonté ferme et décidée, impétueuse et violente, soit qu'elle lutte contre les

obstacles, soit qu'elle fasse obstacle elle-même à des *mouvements* opposés. Au retour de l'âme sur elle-même répondent la surprise mêlée d'effroi, la répugnance et la honte, l'épouvante et le remords, tout ce qui réprime ou renverse la résolution, le penchant, l'impulsion de la volonté. A la situation de l'âme qui chancelle répondent le doute, l'irrésolution, l'inquiétude et la perplexité, le balancement des idées, et le combat de sentiments. Les révolutions rapides que l'âme éprouve au-dedans d'elle-même lorsqu'elle fermente et bouillonne sont un composé de ces *mouvements* divers, interrompus dans tous les points.

Souvent plus libre et plus tranquille, au moins en apparence, elle s'observe, se possède, et modère ses *mouvements*. A cette situation de l'âme appartiennent les détours, les illusions, les réticences d'un style fin, délicat, ironique, l'artifice et le manége d'une éloquence insinuante, les *mouvements* retenus d'une âme qui se dompte elle-même, et d'une passion naissante qui n'a pas encore secoué le frein.

Les *mouvements* se varient d'eux-mêmes dans le style passionné, lorsqu'on est dans l'illusion et qu'on s'abandonne à la nature; alors ces figures, qui sont si froides quand on les a recherchées, la répétition, la gradation, l'accumulation, etc., se présentent naturellement avec toute la chaleur de la passion qui les a produites. Le talent de les employer à propos n'est donc que le talent de se pénétrer des affections que l'on exprime : l'art ne peut suppléer à cette illusion; c'est par elle qu'on est en état d'observer, sans y penser, la génération, la gradation, le mélange des sentiments, et que dans l'espèce de combat qu'ils se livrent on sait donner tour à tour l'avantage à celui qui doit dominer.

A l'égard du style épique, au défaut de ces *mouvements*, il est animé par un autre artifice et varié par d'autre moyens.

Une idée, à mon gré, bien naturelle, bien ingénieuse, et bien favorable aux poëtes, a été celle d'attribuer une âme à tout ce qui donnait quelque signe de vie : j'appelle signe de vie, l'action, la végétation, et en général l'apparence du sentiment. L'action est ce *mouvement* inné qui n'a point de cause étran

gère connue, et dont le principe réside ou semble résider dans le corps même qui se meut sans recevoir sensiblement aucune impulsion du dehors : c'est ainsi que le feu, l'air et l'eau, sont en action.

De ce que leur *mouvement* nous semble être indépendant, nous en inférons qu'il est volontaire, et le principe que nous lui attribuons est une âme pareille à celle qui meut, ou qui semble mouvoir en nous les ressorts du corps qu'elle anime. A la volonté que suppose un *mouvement* libre, nous ajoutons en idée l'intelligence, le sentiment, et toutes les affections humaines. C'est ainsi que des éléments nous avons fait des hommes doux, bienfaisants, dociles, cruels, impérieux, inconstants, capricieux, avares, etc.

Cette induction, moitié philosophique et moitié populaire, est une source intarissable de poésie, et une règle universelle pour la justesse du style figuré.

Mais si le *mouvement* seul nous a induits à donner une âme à la matière, la végétation nous y a comme obligés.

Quand nous voyons les racines d'une plante se glisser dans les veines du roc, en suivre les sinuosités, ou le tourner s'il est solide, et chercher, avec l'apparence d'un discernement infaillible, le terrain propre à la nourrir, comment ne pas lui attribuer la même sagacité qu'à la brebis, qui, d'une dent aiguë, enlève d'entre les cailloux les herbes tendres et savoureuses?

Quand nous voyons la vigne chercher l'appui de l'ormeau, l'embrasser, élever ses pampres pour les entrelacer avec les branches de cet arbre tutélaire, comment ne pas l'attribuer au sentiment de sa faiblesse, et ne pas supposer à cette action le même principe qu'à celle de l'enfant qui tend les bras à sa nourrice pour l'engager à le soutenir?

Quand nous voyons les bourgeons des arbres s'épanouir au premier sourire du printemps, et se refermer aussitôt que le souffle de l'hiver, qui se retourne et menace en fuyant, vient démentir ces caresses trompeuses, comment ne pas attribuer à l'espoir, à la joie, à l'impatience, à la séduction d'un beau jour, le premier de ces *mouvements*, et l'autre au saisissement

de la crainte? Comment distinguer entre les laboureurs, les troupeaux, et les plantes, les causes diverses d'un effet tout pareil?

Ac neque jam stabulis gaudet pecus, aut arator igni.

Les philosophes distinguent dans la nature le mécanisme, l'instinct, l'intelligence; mais l'on n'est philosophe que dans les méditations du cabinet; dès qu'on se livre aux impressions des sens, on devient enfant comme tout le monde. Les spéculations transcendantes sont pour nous un état forcé; notre condition naturelle est celle du peuple: ainsi, lorsque Rousseau, dans *l'illusion poétique*, exprime son inquiétude pour un jeune arbrisseau qui se presse trop de fleurir, il nous intéresse nous-mêmes:

Jeune et tendre arbrisseau, l'espoir de mon verger,
Fertile nourrisson de Vertumne et de Flore,
Des faveurs de l'hiver redoutez le danger;
Et retenez vos fleurs, qui s'empressent d'éclore,
Séduites par l'éclat d'un beau jour passager.

Dans Lucrèce la peste frappe les hommes, dans Virgile elle attaque les animaux: je rougis de le dire, mais on est au moins aussi ému du tableau de Virgile que de celui de Lucrèce; et dans cette image,

. . . . . *Ut tristis arator,*
Mœrentem abjungens fraterna morte juvencum,

ce n'est pas la tristesse du laboureur qui nous touche. De la même source naît cet intérêt universel répandu dans la poésie, le plaisir de nous trouver partout avec nos semblables, de voir que tout sent, que tout pense, que tout agit comme nous; ainsi le charme du style figuré consiste à nous mettre en société avec toute la nature, et à nous intéresser à tout ce que nous voyons, par quelque retour sur nous-mêmes.

Une règle constante et invariable dans le style poétique est donc d'animer tout ce qui peut l'être avec vraisemblance.

Non-seulement l'action et la végétation, mais le *mouvement*

accidentel, et quelquefois même la forme et l'attitude des corps dans le repos, suffisent pour l'illusion de la métaphore. On dit qu'un rocher suspendu *menace;* on dit qu'il est *touché* de nos plaintes ; on dit d'un mont très-élevé, qu'il va *défier* les tempêtes ; et d'un écueil immobile au milieu des flots, qu'il *brave* Neptune irrité. De même lorsque dans Homère la flèche vole *avide* de sang, ou qu'elle *discerne* et *choisit* un guerrier dans la mêlée, comme dans le poëme du Tasse, son action physique donne de la vraisemblance au sentiment qu'on lui attribue : cela répond à la pensée de Pline l'ancien : « Nous avons donné des ailes au fer et à la mort. » Mais qu'Homère dise des traits qui sont tombés autour d'Ajax sans pouvoir l'atteindre, qu'épars sur la poussière, ils *demandent le sang dont ils sont privés*, il n'y a dans la réalité rien d'analogue à cette pensée. La *pierre impudente* du même poëte et le *lit effronté* de Despréaux manquent aussi de cette apparence de vérité qui fait la justesse de la métaphore. Il est vrai que dans les livres saints le glaive des vengeances céleste *s'enivre et se rassasie de sang :* mais au moyen du merveilleux tout s'anime ; au lieu que dans le système de la nature, la vraisemblance de cette espèce de méthaphore n'est fondée que sur l'illusion des sens. Il faut donc que cette illusion ait son principe dans les apparences des choses.

Il y a un autre moyen d'animer le style, et celui-ci est commun à l'éloquence et à la poésie pathétiques : c'est d'adresser ou d'attribuer la parole aux absents, aux morts, aux choses insensibles ; de les voir, de croire les entendre et en être entendu. Cette sorte d'illusion, que l'on se fait à soi-même et aux autres, est un délire qui doit avoir aussi sa vraisemblance ; et il ne peut l'avoir que dans une violente passion, ou dans cette rêverie profonde qui approche des songes du sommeil.

Écoutez Armide après le départ de Renaud :

Traître ! attends... Je le tiens. Je tiens son cœur perfide.
Ah ! je l'immole à ma fureur
Que dis-je ? où suis-je ? Hélas ? infortunée Armide,
Où t'emporte une aveugle erreur ?

C'est cette erreur où doit être plongée l'âme du poëte ou du

personnage qui emploie ces figures hardies et véhémentes, c'est elle qui en fait le naturel, la vérité, le pathétique : affectées de sang froid, elles sont ridicules plutôt que touchantes; et la raison en est que pour croire entendre les morts, les absents, les êtres muets, inanimés, ou pour croire en être entendu, pour le croire au moins confusément et au même degré qu'un bon comédien croit être le personnage qu'il représente, il faut, comme lui, s'oublier. *Unus enimque omnium finis persuasio;* et l'on ne persuade les autres qu'autant qu'on est persuadé soi-même. La règle constante et invariable pour l'emploi de ce qu'on appelle l'hypotypose et la prosopopée est donc l'apparence du délire : hors de là plus de vraisemblance; et la preuve que celui qui emploie ces *mouvements* du style est dans l'illusion, c'est le geste et le ton qu'il y met. Que l'inimitable Clairon déclame ces vers de Phèdre :

Que diras-tu, mon père, à ce récit horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible;
Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne. Un dieu cruel a perdu ta famille.
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.

L'action de Phèdre sera la même que si Minos était présent. Qu'Andromaque, en l'absence de Pyrrhus et d'Astyanax, leur adresse tour à tour la parole :

Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne?
Si je te hais, est-il coupable de ma haine?
T'a-t-il de tous les siens reproché le trépas?
S'est-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne sent pas?
Mais cependant, mon fils, tu meurs si je n'arrête
Le fer que le cruel tient levé sur ta tête.

L'actrice, en parlant à Pyrrhus, aura l'air et le ton du reproche, comme si Pyrrhus l'écoutait; en parlant à son fils, elle aura dans les yeux, et presque dans le geste, la même expression de tendresse et d'effroi que si elle tenait cet enfant dans ses bras. On conçoit aisément pourquoi ces *mouvements*, si familiers dans le style dramatique, se rencontrent si rarement

dans le récit de l'épopée. Celui qui raconte se possède, et tout ce qui ressemble à l'égarement ne peut lui convenir.

Mais il y a dans le dramatique un délire tranquille, comme un délire passionné; et la profonde rêverie produit, avec moins de chaleur et de véhémence, la même illusion que le transport. Un berger rêvant à sa bergère absente, à l'ombre du hêtre qui leur servait d'asile, au bord du ruisseau dont le cristal répéta cent fois leurs baisers, sur le même gazon que leurs pas légers foulaient à peine, et qui, après les avoir vus se disputer le prix de la course, les invitait au doux repos; ce berger, environné des témoins de son amour, leur fait ses plaintes, et croit les entendre partager ses regrets, comme il a cru les voir partager ses plaisirs. Tout cela est dans la nature.

Les facultés de l'éloquence pour animer ce qu'elle peint ne s'étendent pas aussi loin que celles de la poésie; cependant elle se permet, dans des moments de véhémence, des figures assez hardies : elle évoque les morts, elle parle aux absents; elle croit voir présent ce qui est éloigné; elle adresse la parole à des êtres insensibles, et fait franchir à l'imagination les intervalles des lieux et des temps; elle ose même faire parler, non-seulement les absents et les morts, mais les choses inanimées. La vérité de ces figures tient au degré d'émotion et de l'âme de l'orateur et des esprits de l'auditoire. Froidement employées, elles sont ridicules; mais si, d'un côté, celui qui parle, et de l'autre, ceux qui l'écoutent, sont émus au point où l'est Phèdre, lorsqu'elle dit :

> Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes,
> Vont prendre la parole, et, prêts à m'accuser,
> Attendent mon époux pour le désabuser....

Alors l'orateur, comme le poëte, peut tout hasarder : il est maître des *mouvements* de la pensée et de l'âme de l'auditeur.

C'est ainsi qu'après avoir animé à la course un cheval sensible à l'éperon et docile au frein, un cavalier habile et hardi lui fait franchir les plus hautes barrières et les fossés les plus profonds. Mais après cette fougue, il doit savoir le modérer et le réduire à un pas tranquille.

Il en est de même de l'orateur : toujours de la fougue serait

de la folie; il doit savoir placer, varier, ménager, distribuer ses *mouvements*. Le clair-obscur de la peinture, le *forte-piano* de la musique, sont des règles pour l'éloquence. Dans les arts comme dans la nature, rien n'a de l'effet que par les contrastes. Il ne s'agit que de concilier les oppositions et les convenances, les dissonnances et les accords, et de marier les contraires de façon que de leur mélange et de leur diversité même se forme un tout harmonieux.

A l'égard des *mouvements* du style analogues à ceux de l'âme, ils sont encore plus familiers à l'éloquence qu'à la poésie. Mais c'est toujours de la correspondance de la parole avec le sentiment, c'est-à-dire avec le caractère de l'affection, de l'émotion actuelle, que résulte leur vérité. Ainsi la menace, la plainte, l'indignation, la douleur, la résolution, le doute, la frayeur, l'espérance, l'objurgation, l'imprécation, l'exclamation, l'apostrophe, l'interrogation, la communication, la réticence, l'ironie, etc., ont leur place marquée par la nature; et si l'âme, une fois remplie et profondément affectée de son sujet, s'abandonne, elle n'aura plus qu'à obéir à ces *mouvements* : ils se succéderont d'eux-mêmes, d'autant plus vrais, d'autant plus énergiques, qu'ils seront moins étudiés. C'est en cela que l'éloquence diffère de la déclamation; et si l'on demande pourquoi, avec les mêmes *mouvements* que l'orateur, et avec des moyens plus forts en apparence, le rhéteur, le sophiste, en un mot, le déclamateur ne produit nul effet, la raison en est simple : *Non erat hic locus*.

La nature a prescrit des lois, non-seulement aux *mouvements* des corps, mais à ceux de l'âme, et par conséquent à ceux de l'éloquence. Qu'on suive ces lois, tout se place, tout se succède avec aisance, et rien des forces qu'on emploie ne sera perdu. Mais qu'on change l'ordre établi par la nature, plus d'accord entre l'âme factice du déclamateur et l'âme de ceux qui l'écoutent : les cordes sensibles de celle-ci perdent leur résonnance et ne répondent plus; et l'auditoire, tranquille et froid tandis que l'orateur s'agite et se tourmente, ne conçoit pas pourquoi il ne sent rien de ce qu'on veut lui inspirer. *Voyez* FIGURE.

MUET, ETTE. Voyelle *muette*, syllabe *muette*, e *muet*.

La langue française a une voyelle qui lui est propre : c'est cet *e* faible et bref qui est deux fois dans le mot *demande*, et dont nous avons fait la désinence de nos vers féminins.

On prétend qu'il rend notre langue sourde, et peu susceptible de l'expression musicale : ce qui est au moins exagéré.

L'*e muet* existe dans toutes les langues, quoiqu'il n'ait un signe alphabétique et une valeur appréciable que dans la nôtre : car il est physiquement impossible d'articuler une consonne sans lui donner un son, et toutes les fois qu'elle n'a pas le son de quelque autre voyelle, elle a celui de l'*e muet*. En latin, par exemple, après le *p* d'*apte*, après l'*r* d'*amor*, après l'*s* d'*honos*, il est impossible de ne pas faire entendre plus ou moins ce faible son, *apeté*, *amore*, *honose*.

C'est donc cette voyelle prise parmi les sons naturels de la voix, qui dans notre langue a une valeur sensible et prosodique, c'est-à-dire plus de volume et de durée que dans les autres langues, et qui à la fin d'un très-grand nombre de mots français, répond aux désinences brèves et fugitives des mots italiens *amore*, *amante*, *bene*, *cara*, *fedele*, *pianto*, etc.

Lorsqu'elle est jointe à une consonne qui la soutient, comme dans le mot *vive*, elle fait nombre dans le rhythme du vers : lorsqu'elle est seule, comme dans le mot *vie*, elle n'est pas comptée, et c'est alors qu'elle est réellement *muette*, ou éteinte par l'élision. (*Voyez* ÉLISION.) Mais, qu'elle soit seule ou articulée, elle n'est reçue à la fin du vers que comme syllabe superflue : le vers qu'elle termine a cette syllabe de plus, et on l'appelle féminin. *Voyez* VERS.

Cette différence de nos vers à finale pleine et de nos vers à finale *muette*, est la même entre les vers italiens où la finale est accentuée, et les vers où elle ne l'est pas. Ceux-ci ont, comme nos vers féminins, une syllabe superflue, c'est-à-dire une syllabe de plus que les vers de même mesure dont la finale porte l'accent ; et dans l'une et dans l'autre langue, c'est l'oreille qui a demandé que la finale brève et défaillante qui termine le vers ne fît pas nombre, et servît seulement à varier les désinences.

Mais les Italiens avaient peu de mots dont la finale se soutint, et ils en avaient un nombre infini dont la finale était brève et tombante : de là vient que leur vers par excellence, et presque le seul qu'ils emploient dans la poésie héroïque, est ce vers à finale expirante que nous appelons féminin. Ils appellent *tronco* leur vers de dix syllabes ; et en effet il paraît tronqué, parce qu'étant coupé à la sixième, le second hémistiche est plus court de deux syllabes que le premier : au lieu que dans le vers français, coupé à la quatrième, le second hémistiche est le plus long ; et c'est pourquoi l'oreille a voulu que le vers italien fût hendécasyllabe, et répondît au vers latin.

Tua nunc opera meæ puellæ
Flendo turgiduli rubent ocelli.

L'italien a donc, comme le français, ses désinences *féminines*. (Qu'on me passe le mot, dont je ne veux pas abuser.) Ces désinences ne sont pas aussi faibles que dans notre langue, et elles sont plus variées ; car ce sont les quatre voyelles *a, e, i, o,* sans accent : mais elles sont presque aussi brèves et aussi fugitives que l'*e muet* français : la valeur prosodique en est la même ; et soit qu'on parle ou qu'on chante, leur son expire et tombe après la syllabe accentuée, comme celui de l'*e muet*. Tout récemment un *virtuose* a voulu dans son chant donner à ces finales une valeur plus marquée : l'essai lui en a mal réussi ; et cette licence, qu'il s'était donnée impunément en Angleterre, a souverainement déplu à l'oreille des Italiens.

Il est donc vrai que l'*ancora* italien et l'encore français, l'*ombra* et l'ombre, l'*onda* et l'onde, l'*amante* et l'amante, *lo pianto*, *li pianti*, et la plainte, les plaintes, ont une finale de la même valeur, soit métrique, soit musicale.

Mais ces finales italiennes sont moins sourdes que l'*e muet* français, j'en conviens ; et c'est à présent qu'il faut examiner de quelle conséquence cela peut être pour l'harmonie, ou de la parole, ou du chant.

Dans l'accent naturel de la parole, ainsi que dans celui du chant, dans la quantité prosodique et dans la mesure vocale, il

y a des temps forts et des temps faibles : l'oreille ne demande pas à être également frappée de tous les sons ; sur les uns la voix glisse et les passe rapidement ; sur les autres elle s'appuie et se déploie : les uns sont des éclats, les autres de faibles soupirs. Des sons toujours retentissants et soutenus fatigueraient l'oreille, et n'auraient aucune expression. Toute mélodie est composée de force, de douceur, de lenteur, de vitesse, d'élévation, d'abaissement, et d'inflexion dans la voix. C'est pour donner à la parole ces variétés expressives, que la prosodie et l'accent ont été inventés ; et la langue qui, comme une cloche, n'aurait que des sons résonnants, ne serait favorable ni à l'éloquence, ni à la poésie, ni à la musique, ni même à l'expression familière de la pensée et du sentiment.

Il ne s'agit donc plus que de savoir dans quelle proportion de force et de faiblesse, de mollesse et de fermeté, de vigueur mâle ou de douceur, doivent être les éléments de la parole, pour qu'une langue soit plus ou moins susceptible d'une belle modulation ; et la musique est actuellement la seule règle d'après laquelle on puisse résoudre ce problème.

La langue italienne est universellement reconnue pour la plus musicale de nos langues vivantes. Elle est en même temps celle qui abonde le plus en désinences molles, et dont le son s'éteint comme celui de l'*e muet*. De cent mots italiens, il n'y en a pas deux dont la finale soit un son plein.

Il s'ensuit, à la vérité, que la poésie italienne, à rimes plates, serait insoutenable par l'uniformité de ces désinences, toutes accentuées sur la pénultième et défaillantes sur la dernière ; et c'est pour remédier à cette monotonie de nombre par la variété des sons, qu'il a fallu, non-seulement croiser les rimes, mais diviser le poëme par octaves, afin d'y ménager à l'oreille des intervalles et des repos.

Mais dans la poésie lyrique, où l'on a su entremêler les désinences faibles de désinences fortes, et placer celles-ci à la fin des périodes, pour servir d'appuis à la voix, le nombre a pris une marche à la fois et plus variée et plus ferme. Métastase n'a presque point d'airs dont les deux parties ne se reposent sur un vers masculin.

L'onda dal mar divisa,
Bagna la valle el' monte;
Va passaggiera in fiume
Va prigioniera in fonte :
Mormora sempre e geme,
Fin che non torna al mar :
Al mar, dove ella nacque,
Dove acquistò gli amori,
Dove, da lunghi errori,
Spera di riposar.

On voit que tous ces vers sont terminés par une syllabe défaillante, excepté *mar* et *riposar*, qui sont les deux repos de l'air.

Or non-seulement cette multitude de finales presque *muettes* ne nuit point à l'accent musical, mais elle en fait le charme, en ce qu'elle procure continuellement à la voix un passage du fort au faible, du lent au rapide, et du son éclatant au son mollement abaissé. Un autre avantage de ce mélange, c'est le nombre; car si l'accent est sur l'antépénultième, la voix glisse sur les dernières, et le vers devient dactylique; et si l'accent est sur la pénultième, la dernière forme avec elle un chorée, dont le mouvement se renverse, et donne ainsi, au gré du poëte, le rhythme trochaïque et le rhythme iambique.

Cette abondance de mots dont la pénultième est accentuée et la dernière faible rend facile et commune, dans les vers lyriques italiens, telle et telle espèce de rhythme qu'il est presque impossible d'imiter dans les nôtres. Par exemple :

Ardito ti renda
L'accenda
De sdegno,
D'un figlio
Il periglio,
D'un regno
L'amor.
E dolce ad un' alma
Che aspetta
Vendetta,
Il perder la calma,
Fra l'ire del cor

Che abisso di pene,
Lasciare il suo bene,
Lasciar lo per sempre,
Lasciar lo così!

No, la sperenza
Più non m'alletta;
Voglio vendetta,
Non chiedo amor.

Se il ciel mi divide
D'al caro mio sposo,
Perchè non m'occide,
Pietoso il martir?
Divisa un momento
D'al dolce tesoro,
Non vivo, non moro;
Ma provo il tormento
Di viver penoso,
Di longo morir.

Et cet avantage de la langue italienne est tel, qu'il a contribué, au moins autant que la facilité de ses articulations et que la netteté de ses voyelles sonores, à la rendre, de l'aveu de l'Europe entière, la plus musicale des langues vivantes.

Loin donc que la multitude des finales faibles ou féminines soit nuisible à l'accent et à la mélodie d'une langue, elle leur est très-favorable; et jusque-là le préjugé me semble absolument détruit.

Mais dans la langue italienne ces désinences brèves et défaillantes ne laissent pas d'avoir un son distinct et plus sensible que celui de notre *e muet*, dont le vice est d'être trop faible et trop confus; c'est de quoi je tombe d'accord.

Je dirai seulement que ce défaut, qui ne se fait que trop sentir dans la simple élocution, lorsque l'acteur, l'orateur, ou le lecteur néglige ses finales, affecte beaucoup moins le chant, qui donne lui-même à tous les sons une valeur plus décidée; et j'ajouterai que si dans le chant le son final de l'*e muet* se fait entendre assez pour remplir la mesure, et pour tenir lieu à l'oreille du faible son qui achève, par exemple, les inflexions d'un

air de flûte, il suffit à la mélodie; car on n'a jamais reproché à un joueur de flûte de former sur la petite note un son trop faible et trop doux : au contraire, plus ce son expirant sera délicatement lié, pourvu qu'il soit perceptible à l'oreille, plus il aura le caractère de mollesse qu'il doit avoir.

Or, dans le chant, la finale faible, que nous appelons *muette*, répond exactement à ce son expirant que la flûte laisse échapper; il a donc toute la valeur qu'il doit avoir, dès qu'il est sensible à l'oreille; et les musiciens français qui, dans leurs ports de voix ridiculement déplacés, ont élevé la finale de *gloire* et de *victoire*, n'avaient le sentiment ni de la prosodie de leur langue ni des finesses de leur art.

Les poëtes, il est vrai, les ont induits à faire cette faute, en leur donnant pour le repos final une désinence *muette;* ce que les Italiens, et singulièrement Métastase, évitent avec soin, comme on vient de le voir. Mais cette négligence du poëte n'est pas elle-même une excuse pour le compositeur; et lors même que la désinence est *muette* au repos de l'air, un homme habile sait bien lui conserver sa valeur et son caractère. Dans cet air d'Atys, par exemple,

Je ressens un plaisir extrême
A revoir ces aimables lieux;
Où peut-on jamais être mieux
Q'aux lieux où l'on voit ce qu'on aime?

M. Piccini, tout novice qu'il était dans notre langue, s'est bien gardé de soutenir la finale d'*aime;* il a mis l'accent et l'expression sur *ai*, et a laissé expirer *me*, comme il expire dans l'élocution naturelle.

Nous voilà parvenus à cette vérité que j'ai voulu rendre sensible, que ce n'est jamais sur les syllabes brèves, fugitives, ou défaillantes, que la musique met les accents, les appuis, le fort de la voix; que ce n'est donc jamais par elles, mais par les syllabes pleines et sonnantes, qu'il faut juger si une langue est elle-même assez sonore pour être favorable au chant; que si cette langue a dans ses éléments une grande abondance de sons pleins et retentissants, plus elle aura d'ailleurs de désinences

molles, plus elle sera variée, et plus l'accent qui portera sur les sons pleins et soutenus sera marqué; que c'est de ce mélange que résulte le *piano-forte* d'une langue, et son analogie avec celui de la musique; enfin, qu'il est indifférent ou presque indifférent pour l'accent musical, que la syllabe fugitive ou défaillante soit plus ou moins sonore, pourvu qu'elle se fasse entendre, et que si l'*e muet* final est sensible à l'oreille, non-seulement ce n'est pas un mal qu'il abonde dans notre langue, mais que, pour tenir lieu des désinences brèves et *cadentes* des Italiens, il n'est pas même encore assez fréquent.

Une propriété essentielle de l'*e muet* (quoique plus d'un grammairien l'ait méconnue), c'est de rendre longue, à la fin des mots, la syllabe qui le précède. Cela n'est presque pas sensible dans le langage familier; mais lorsque l'accent oratoire ou poétique se fait entendre, il n'est personne qui ne s'aperçoive que la pénultième des mots à finale *muette* se prolonge et porte l'accent. Quand je dis qu'elle se prolonge, je ne dis pas qu'elle s'altère, et le plus ou moins de durée n'en change point la qualité. Dans *répéter* et dans *répète*, les deux premiers *e* sont le même, ainsi que l'*a* de *flatter* et de *flatte*, ainsi que l'*i* d'*expirer* et d'*expire*, ainsi que l'*o* de *donner* et de *donne*, ainsi que l'*u* d'*imputer* et d'*impute*; seulement avant l'*e muet* ces sons prennent plus de valeur. La musique surtout, qui donne à tous les sons une quantité appréciable, fait sentir ce que je veux dire. Depuis Lambert et Lully jusqu'à nous, et dans le simple vaudeville, comme dans les chants les plus mélodieux, les plus savamment composés, il est presque sans exemple qu'on se soit écarté de cette règle de prosodie; et toutes les fois que l'*e muet* final n'est pas éteint par l'élision, la syllabe qui le précède s'allonge, et devient susceptible de prolation et d'inflexion; ce qui n'arriverait jamais si elle était réellement brève; car en musique, les valeurs relatives étant plus décidées, les fautes contre la prosodie y sont aussi plus remarquables que dans la modulation naturelle de la parole; et rien ne serait plus intolérable pour l'oreille, que le retour continuel de ces voyelles brèves que la musique prolongerait. *Voyez* ACCENT.

N.

NARRATION. La *narration* est l'exposé des faits, comme la description est l'exposé des choses; et celle-ci est comprise dans celle-là toutes les fois que la description des choses contribue à rendre les faits plus vraisemblables, plus intéressants, plus sensibles.

Il n'est point de genre de poésie où la *narration* ne puisse avoir lieu; mais dans le dramatique elle est accidentelle et passagère, au lieu que dans l'épique elle domine et remplit le fond.

Toutes les règles de la *narration* sont relatives aux convenances et à l'intention du poëte.

Quel que soit le sujet, le devoir de celui qui raconte, pour remplir l'attente de celui qui l'écoute, est d'instruire et de persuader; ainsi les premières règles de la *narration* sont la clarté et la vraisemblance.

La clarté consiste à exposer les faits d'un style qui ne laisse aucun nuage dans les idées, aucun embarras dans l'esprit. Il y a dans les faits des circonstances qui se supposent et qu'il serait superflu d'expliquer. Il peut arriver aussi que celui qui raconte ne soit pas instruit de tout, ou qu'il ne veuille pas tout dire; mais ce qu'il ignore ou veut dissimuler ne le dispense pas d'être clair dans ce qu'il expose. L'obscurité même qu'il laisse ne doit être que pour les personnages qui sont en scène. Les circonstances des faits, leurs causes, leurs moyens, le spectateur ou le lecteur veut tout savoir; et si l'acteur est dispensé de tout éclaircir, le poëte ne l'est pas. Il est vrai qu'il a droit de jeter un voile sur l'avenir; mais, s'il est habile, il prend soin que ce voile soit transparent, et qu'il laisse entrevoir ce qui doit arriver, dans un lointain confus et vague, comme on découvre les objets éloignés à la faible lumière des étoiles :

Sublustrique aliquid dant cernere noctis in umbra.

(VIDA.)

C'est un nouvel attrait pour le lecteur, un nouveau charme qui se mêle à l'intérêt qui l'attache et l'attire :

Haud aliter, longinqua petit qui forte viator
Mœnia, si positas altis in collibus arces,
Nunc etiam dubias oculis, videt ; incipit ultro
Lætior ire viam, placidumque urgere laborem. (VIDA.)

A l'égard du présent et du passé, tout doit être aux yeux du lecteur sans nuage et sans équivoque.

Les éclaircissements sont faciles dans l'épopée, où le poète cède et reprend la parole quand bon lui semble. Dans le dramatique, il faut un peu plus d'art pour mettre l'auditeur dans la confidence ; mais ce qu'un acteur ne sait pas ou ne doit pas dire, quelque autre peut le savoir et le révéler ; ce qu'ils n'osent confier à personne, ils se le disent à eux-mêmes ; et comme, dans les moments passionnés, il est permis de penser tout haut, le spectateur entend la pensée. C'est donc une négligence inexcusable que de laisser dans l'exposition des faits une obscurité qui nous inquiète et qui nuise à l'illusion.

Si les faits sont trop compliqués, la méthode la plus sage, en travaillant, c'est de les réduire d'abord à leur plus grande simplicité ; et à mesure qu'on aperçoit dans leur exposé quelque embarras à prévenir, quelque nuage à dissiper, on y répand quelques traits de lumière. Le comble de l'art est de faire en sorte que ce qui éclaircit la *narration* soit aussi ce qui la décore ; c'était le talent de Racine.

Le poëte est en droit de suspendre la curiosité, mais il faut qu'il la satisfasse ; cette suspension n'est même permise qu'autant qu'elle est motivée, et il n'y a qu'un poëme folâtre, comme celui de l'Arioste, où l'on soit reçu à se jouer de l'impatience de ses lecteurs.

L'art de ménager l'attention sans l'épuiser consiste à rendre intéressant et comme inévitable l'obstacle qui s'oppose à l'éclaircissement, et de paraître soi-même partager l'impatience que l'on cause. On emploie quelquefois un incident nouveau pour suspendre et différer l'éclaircissement ; mais qu'on prenne garde à ne pas laisser voir qu'il est amené tout exprès, surtout à ne

pas employer plus d'une fois le même artifice. Le spectateur veut bien qu'on le trompe; mais il ne veut pas s'en apercevoir. La ruse est permise en poésie, comme l'était le larcin à Lacédémone; mais on punit les maladroits.

Il n'y a que les faits surnaturels dont le poëte soit dispensé de rendre raison en les racontant. Œdipe est destiné, dès sa naissance, à tuer son père et à épouser sa mère; Calchas demande qu'on immole Iphigénie sur l'autel de Diane: qu'a fait Œdipe, qu'a fait Iphigénie, pour mériter un pareil sort? Telle est la loi de la destinée; telle est la volonté du ciel; le poëte n'a pas autre chose à répondre. Il faut avouer que ces traditions populaires, si choquantes pour la raison, étaient commodes pour la poésie.

Les poëtes anciens n'ont pas toujours dédaigné de motiver la volonté des dieux; et le merveilleux est bien plus satisfaisant lorsqu'il est fondé, comme dans l'*Énéide* le ressentiment de Junon contre les Troyens, et la colère d'Apollon contre les Grecs dans l'*Iliade*. Mais, pour motiver la conduite des dieux, il faut une raison plausible; il vaut mieux n'en donner aucune, que d'en alléguer de mauvaises. Dans l'*Énéide*, par exemple, les vaisseaux d'Énée, au moment qu'on va les brûler, sont changés en nymphes; pourquoi? parce qu'ils sont faits des bois du mont Ida, consacré à Cybèle. Mais, comme un critique l'observe, plusieurs de ces vaisseaux n'en ont pas moins péri sur les mers; et ce qui ne les a pas garantis des eaux ne devait pas les garantir des flammes.

Ce que je viens de dire de la clarté contribue aussi à la vraisemblance. Un fait n'est incroyable que parce qu'on y voit de l'incompatibilité dans les circonstances, ou de l'impossibilité dans l'exécution. Or, en l'expliquant, tout se concilie, tout s'arrange, tout se rapproche de la vérité. *Etiam incredibile sollertia efficit sæpe credibile esse.* (Scaliger.) « Mais la crédulité est une mère que sa propre fécondité étouffe tôt ou tard. » (Bayle.) Un tissu de faits possibles le récit peut être incroyable, si chacun d'eux est si rare, si singulier, qu'il n'y ait pas d'exemple dans la nature d'un tel concours d'événements. Il peut arriver une fois que la statue d'un homme tombe sur son

meurtrier et l'écrase, comme fit celle de Myris; il peut arriver qu'un anneau jeté dans la mer se retrouve dans le ventre d'un poisson, comme celui de Polycrate; mais un pareil accident doit être entouré de faits simples et familiers qui lui communiquent l'air de la vérité. C'est une idée lumineuse d'Aristote, que la croyance que l'on donne à un fait se réfléchit sur l'autre, quand ils sont liés avec art. « Par une espèce de paralogisme qui nous est naturel, nous concluons, dit-il, de ce qu'une chose est véritable, que celle qui la suit doit l'être. » Cette remarque importante prouve combien, dans le récit du merveilleux, il est essentiel d'entremêler des circonstances communes.

Ceux qui demanderaient qu'un poëme fût une suite d'événements inouïs n'ont pas les premières notions de l'art : ce qu'ils désirent dans un poëme est le vice des anciens romans. Pour me persuader que les héros qu'on me présente ont fait réellement des prodiges dont je n'ai jamais vu d'exemples, il faut qu'ils fassent des choses qui tous les jours se passent sous mes yeux. Il est vrai que parmi les détails de la vie commune, l'on doit choisir avec goût ceux qui ont le plus de noblesse dans leur naïveté, ceux dont la peinture a le plus de charmes; et en cela les mœurs anciennes étaient plus favorables à la poésie que les nôtres. Les devoirs de l'hospitalité, les cérémonies religieuses donnaient un air vénérable à des usages domestiques qui n'ont plus rien de touchant parmi nous. Que les Grecs mangent avant le combat, leurs sacrifices, leurs libations, leurs vœux, l'usage de chanter à table les louanges des dieux ou des héros, rendent ce repas auguste. Que Henri IV ait pris et fait prendre à ses soldats quelque nourriture avant la bataille d'Ivry, c'est un tableau peu favorable à peindre. Il y a donc de l'avantage à prendre ses sujets dans les temps éloignés, ou, ce qui revient au même, dans les pays lointains. Mais dans nos mœurs on peut trouver encore des choses naïves et familières, qui ne laissent pas d'avoir de la noblesse et de la beauté. Eh! pourquoi ne peindrait-on pas aujourd'hui les adieux d'un guerrier qui se sépare de sa femme et de son fils, avec cette ingénuité naturelle qui rend si touchants les adieux d'Hector? Homère trouverait parmi nous la nature encore bien féconde, et saurait bien nous

y ramener. Le poëte est si fort à son aise lorsqu'il fait des hommes de ses héros ! Pourquoi donc ne pas s'attacher à cette nature simple et charmante, lorsqu'une fois on l'a saisie? Pourquoi du moins ne pas se relâcher plus souvent de cette dignité factice où l'on tient ses personnages en attitude et comme à la gêne? Le dirai-je? le défaut dominant de notre poésie héroïque, c'est la roideur. Je la voudrais souple comme la taille des Grâces. Je ne demande pas que le *plaisant* s'y joigne au sublime; mais je suis persuadé qu'on ne saurait trop y mêler le familier noble, et que c'est surtout de ces relâches que dépend l'air de vérité.

La troisième qualité de la *narration,* c'est l'à-propos. Toutes les fois que des personnages qui sont en scène, l'un raconte et les autres écoutent, ceux-ci doivent être disposés à l'attention et au silence, et celui-là doit avoir eu quelques raisons de prendre, pour le récit dans lequel il s'engage, ce lieu, ce moment, ces personnes mêmes. S'il était vrai que Cinna rendît compte à Émilie, dans l'appartement d'Auguste, de ce qui vient de se passer dans l'assemblée des conjurés, la personne et le temps seraient convenables, mais le lieu ne le serait pas. Théramène raconte à Thésée tout le détail de la mort d'Hippolyte : la personne et le lieu sont bien choisis; mais ce n'est point dans le premier accès de sa douleur qu'un père qui se reproche la mort de son fils peut entendre la description du prodige qui l'a causée. Les récits dans lesquels s'engagent les héros d'Homère sur le champ de bataille sont déplacés à tous égards.

Une règle sûre pour éprouver si le récit vient à propos, c'est de se consulter soi-même, de se demander : « Si j'étais à la place de celui qui l'écoute, l'écouterais-je? Le ferais-je à la place de celui qui le fait? Est-ce là même et dans ce même instant que ma situation, mon caractère, mes sentiments ou mes desseins me détermineraient à le faire? » Cela tient à une qualité de la *narration* plus essentielle que l'à-propos : c'est de l'intérêt que je parle.

La *narration* purement épique, c'est-à-dire du poëte à nous, n'a besoin d'être intéressante que pour nous-mêmes. Qu'elle réunisse à notre égard l'agrément et l'utilité, l'objet du poëte est rempli : elle peut même se passer d'instruire, pourvu qu'elle

attache. *Egli è desiderato per se stesso* (dit le Tasse, en parlant du plaisir) *e l'altre cose per lui sono desiderate.* Or le plaisir qu'elle peut causer est celui de l'esprit, de l'imagination, ou du sentiment.

Plaisir de l'esprit, lorsqu'elle est une source de réflexions ou de lumières : c'est l'intérêt que nous éprouvons à la lecture de Tacite. Il suffit à l'histoire : il ne suffit pas à la poésie ; mais il en fait le plus solide prix, et c'est par-là qu'elle plaît aux sages.

Plaisir de l'imagination, lorsqu'on présente aux yeux de l'âme le tableau de la nature : c'est là ce qui distingue la *narration* du poëte de celle de l'historien. Le soin de la varier et de l'enrichir fait qu'on y mêle souvent des descriptions épisodiques ; mais l'art de les enlacer dans le tissu de la *narration*, de les placer dans les repos, de leur donner une juste étendue, de les faire désirer, ou comme délassement, ou comme détails curieux ; cet art, dis-je, n'est pas facile.

Omnia sponte sua veniant, lateatque vagandi
Dulcis amor. (VIDA.)

Cet attrait même de la nouveauté, ce plaisir de l'imagination, s'il était seul, serait faible et bientôt insipide ; l'âme ne saurait s'attacher à ce qui ne l'éclaire ni ne l'émeut ; et du moins, si on la laisse froide, ne faut-il pas la laisser vide.

Plaisir du sentiment, lorsqu'une peinture fidèle et touchante exerce en nous cette faculté de l'âme par les vives impressions de la douleur ou de la joie ; qu'elle nous émeut, nous attendrit, nous inquiète et nous étonne, nous épouvante, nous afflige et nous console tour à tour ; enfin qu'elle nous fait goûter la satisfaction de nous trouver sensibles, le plus délicat de tous les plaisirs.

De ces trois intérêts, le plus vif est évidemment celui-ci. Le sentiment supplée à tout, et rien ne supplée au sentiment : seul il se suffit à lui-même, et aucune autre beauté ne se soutient, s'il ne l'anime. Voyez ces récits qui se perpétuent d'âge en âge, ces traits dont on est si avide dès l'enfance, et qu'on aime à rappeler encore dans l'âge le plus avancé : ils sont tous

pris dans le sentiment. Mais c'est du concours de ces trois moyens de captiver les esprits que résulte l'attrait invincible de la *narration* et la plénitude de l'intérêt. C'est donc sous ces trois points de vue que le poëte, avant de s'engager dans ce travail, doit en considérer la matière, pour en mieux pressentir l'effet. Il jugera, par la nature du fond, de sa stérilité ou de son abondance; et glissant sur les endroits qui ne peuvent rien produire, il réservera les forces du génie pour semer en un champ fécond. *Hœc tu tum* narrabis *parce, tum dispones apte.* (SCAL.)

Je n'ai considéré jusqu'ici l'intérêt que du poëte au lecteur, et tel qu'il est même dans l'épopée; mais dans le poëme dramatique il est relatif encore aux personnages qui sont en scène, et c'est par eux qu'il doit commencer. Qu'importe, direz-vous, qu'un autre que moi s'intéresse au récit que j'entends? Il importe beaucoup, et on va le voir. Je conviens que si le spectateur est intéressé, l'objet du poëte est rempli; mais l'intérêt dépend de l'illusion, et celle-ci de la vraisemblance; or il n'est pas vraisemblable que deux acteurs sur la scène s'occupent, l'un à dire, l'autre à écouter ce qui n'intéresse ni l'un ni l'autre. De plus, l'intérêt du spectateur n'est que celui des personnages; et selon que ce qu'il entend les affecte plus ou moins, l'impression réfléchie qu'il en reçoit est plus profonde ou plus légère.

Les faits contenus dans l'exposition de *Rodogune* ne manquent ni d'importance ni de pathétique; mais des deux personnages qui sont en scène, l'un raconte froidement, l'autre écoute plus froidement encore, et le spectateur s'en ressent.

L'intérêt personnel de celui qui raconte est un besoin de conseil, de secours, de consolation, de soulagement : l'intérêt qui lui vient du dehors est un mouvement d'affection ou de haine pour celui dont la fortune ou la vie est en péril ou comme en suspens. L'intérêt personnel de celui qui écoute est tranquille ou passionné, de curiosité ou d'inquiétude; et l'une et l'autre est d'autant plus vive, que l'événement le touche de plus près; l'intérêt, s'il lui est étranger, vient d'un sentiment de bienveillance ou d'inimitié, de compassion ou d'humanité simple.

Plus la *narration* est intéressante pour les acteurs, moins elle a besoin de l'être directement pour les spectateurs; je n'ex-

plique. Un fait simple, familier, commun, qui vient de se passer sous nos yeux, n'est rien moins qu'intéressant pour nous à entendre raconter; mais si ce récit va porter la joie dans l'âme d'un malheureux qui nous a fait verser des larmes; s'il le tire de l'abîme où nous avons frémi de le voir tomber; s'il jette la désolation, le désespoir dans l'âme d'une mère, d'un ami, d'un amant; si, par une révolution subite, il change la face des choses, et fait passer le personnage que nous aimons d'une extrémité de fortune à l'autre; il devient très-intéressant, quoiqu'il n'ait rien de merveilleux, rien de curieux en lui-même. Si au contraire la *narration* n'a pas cette influence rapide et puissante sur le sort des personnages, si elle ne doit exciter aucune de ces secousses dont l'ébranlement se communique à l'âme des spectateurs; au défaut de cette réaction, elle doit avoir une action directe et relative de l'objet à nous-mêmes. C'est là qu'il faut nous rendre les objets présents par la vivacité des peintures. Énée et Didon, Henri IV et Élisabeth, ne sont pas assez émus pour nous émouvoir et nous attendrir; mais le tableau de l'incendie de Troie et celui du massacre de la Saint-Barthélemi nous frappent, nous ébranlent directement et sans contre-coup; c'est ainsi qu'agit l'épopée, lorsqu'elle n'est pas dramatique; et alors, pour suppléer à l'action, elle exige les couleurs les plus vives et les plus vraies, les couleurs même de la nature, mais choisies, distribuées, placées de la main de l'art.

Plus l'exposé d'un événement tragique est nu, simple et naïf, mieux il fait l'impression de la chose : toute circonstance qui n'ajoute pas à l'intérêt l'affaiblit; *Obstat quidquid non adjuvat.* (CICÉR.)

Au lieu que dans les récits tranquilles et qui n'intéressent que l'imagination, le fond n'est rien, la forme est tout; le travail fait le prix de la matière. Alors la poésie se répand en descriptions, en comparaisons, toutes ressources qu'elle dédaigne lorsqu'elle est vraiment pathétique : car ces vains ornements blesseraient la décence, autre règle que le poëte doit s'imposer en racontant. *Quid deceat, quid non,* est un point de vue sur lequel il doit avoir sans cesse les yeux attachés. Ce n'est point là ce qu'on vous demande, dit Horace à l'artiste qui prodigue

des ornements étrangers ou superflus. Je lui dis plus : ce n'est point là ce que vous demandez à vous-même. Que faites-vous? c'est le cœur, et non pas les sens que vous devez frapper. Vous voulez nous peindre la nature dans sa touchante simplicité, et vous la chargez d'un voile dont la richesse fait l'épaisseur. Est-ce avec des vers pompeux et de brillantes images que vous prétendez m'arracher des larmes? est-ce avec cet éclat de paroles qu'une amante sur le tombeau de son amant, une mère sur le corps froid et livide d'un fils unique et bien aimé, vous pénètre et vous déchire l'âme? Consultez-vous, écoutez la nature, et jetez au feu ces descriptions fleuries qui la glacent au fond de nos cœurs.

Les décences de la *narration*, du poëte à nous, se bornent à n'y rien mêler d'obscène, de bas, de choquant. Contre cette règle pèche, dans *le Paradis perdu*, l'allégorie du péché et de la mort. Le nuage qui dans l'*Iliade* couvre Jupiter et Junon sur le mont Ida est pour les poëtes une leçon et un modèle de bienséance.

Les décences d'un acteur à l'autre sont dans le rapport de leur rang, de leur situation respective. Un malheureux qui, pour émouvoir la pitié, fait le récit de ses aventures, est réservé, timide et modeste, ménager du temps qu'on lui donne, et attentif à n'en pas abuser :

Telephus et Peleus, dum pauper et exul uterque.
(HORACE.)

Mérope demande à Égisthe quel est l'état, le rang, la fortune de ses parents; vous savez quelle est sa réponse :

Si la vertu suffit pour faire la noblesse,
Ceux dont je tiens le jour, Polyclète, Sirris,
Ne sont pas des mortels dignes de vos mépris.
Le sort les avilit, mais leur sage constance
Fait respecter en eux l'honorable indigence.
Sous ces rustiques toits, mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux.

Ainsi le style, le ton, le caractere de la *narration*, et tout ce qu'on appelle convenance, est dans le rapport de celui qui ra-

conte avec celui qui l'écoute: Si Virgile a une tempête à décrire, il est naturel qu'il emploie toutes les couleurs de la poésie à la rendre présente à l'esprit du lecteur.

Incubuere mari, totumque a sedibus imis
Una Eurusque Notusque ruunt, creberque procellis
Africus ; et vastos volvunt ad littora fluctus.
Insequitur clamorque virum stridorque rudentum :
Eripiunt subito nubes cœlumque diemque
Teucrorum ex oculis : ponto nox incubat atra.
Intonuere poli et crebis micat ignibus æther.

Mais qu'Idoménée, dans la plus cruelle situation où puisse être réduit un père, fasse à l'un de ses sujets la confidence de son malheur, il ne s'amusera point à décrire la tempête qu'il a essuyée : son objet n'est pas d'effrayer celui qui l'entend, mais de lui confier sa peine. « Nous allions périr, lui dira-t-il, j'invoquai les dieux; et pour les apaiser, je jurai d'immoler, en arrivant dans mes États, le premier homme qui s'offrirait à moi. Piété cruelle et funeste! j'arrive, et le premier objet qui se présente à moi, c'est mon fils. » Voilà le langage de la douleur.

Il en est d'un personnage tranquille à peu près comme du poëte; le sujet de la *narration* ne doit pas l'affecter assez pour lui faire négliger les détails : par exemple, il est naturel qu'Énée, racontant à Didon la mort de Laocoon et de ses enfants, décrive la figure des serpents qui, fendant la mer, vinrent les étouffer.

Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exsuperant undas ; pars cætera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.

Didon est disposée à l'entendre. Au lieu que dans le récit de la mort d'Hippolyte ni la situation de Théramène, ni celle de Thésée, ne comporte ces riches détails :

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide.
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.

Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes.
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Ces vers sont très-beaux, mais ils sont déplacés. Si le sentiment dont Théramène est saisi était la frayeur, il serait naturel qu'il en eût l'objet présent et qu'il le décrivît comme il l'aurait vu ; mais peu importe à sa douleur et à celle de Thésée que le front du dragon fût armé de cornes et que son corps fût couvert d'écailles. Si Racine eût dans ce moment interrogé la nature, lui qui la connaissait si bien, j'ose croire qu'après ces deux vers,

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux

il eût passé rapidement à ceux-ci

Tout fuit, et sans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
Hippolyte, lui seul, etc.

Il est dans la nature que la même chose, racontée par différents personnages, se présente sous des traits différents, soit qu'ils ne l'aient pas vue de même ; soit qu'ils ne se rappellent, de ce qu'ils ont vu, que ce qui les a vivement frappés ; soit que le sentiment qui les domine, ou le dessein qui les occupe, leur fasse négliger et passer sous silence tout ce qui ne l'intéresse pas. Pour savoir les détails sur lesquels il faut se reposer, ou bien glisser légèrement, il n'y a qu'à examiner la situation ou l'intention de celui qui raconte ; sa situation lorsqu'il se livre aux mouvements de son âme et qu'il ne raconte que pour se soulager ; son intention lorsqu'il se propose d'émouvoir l'âme de celui qui l'écoute et d'en disposer à son gré. Là tout ce qui l'affecte lui-même, ici tout ce qui peut exciter dans l'autre les sentiments qu'il veut lui inspirer, sera placé dans sa *narration* ; tout le reste y sera superflu : la règle est simple, elle est infaillible.

Que l'intention de celui qui raconte soit d'instruire, ou seulement d'émouvoir ; qu'il révèle des choses cachées, ou qu'il

rappelle des choses connues, les détails ne sont pas les mêmes. Le complot d'Égisthe et de Clytemnestre, l'arrivée d'Agamemnon, les embûches qu'on lui a dressées, comment il a été surpris et assassiné dans son palais, Oreste a dû voir tout cela dans le récit que lui a fait Palamède, quand il a voulu l'en instruire; mais s'il ne s'agit plus que de lui rappeler ce crime connu pour l'exciter à la vengeance, c'est à grands traits qu'il le lui peindra :

Oreste, c'est ici que le barbare Égiste,
Ce monstre détesté, souillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ses noires fureurs :
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouse sur lui porta ses mains perfides.
C'est ici que, sans force et baigné dans son sang,
Il fut longtemps traîné le couteau dans le flanc.

Il en est de même d'un personnage qui, plein de l'objet qui l'intéresse directement, se le rappelle ou le rappelle à d'autres; il l'effleure, et n'en prend que les traits relatifs à sa situation. Ainsi, dans l'apothéose de Vespasien, Bérénice n'a vu, ne fait voir à Phénice que le triomphe de Titus.

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat;
Cette pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire;
Tous ces yeux, qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards;
Ce port majestueux, cette douce présence, etc.

Tel est aussi, dans *Andromaque*, le souvenir de la prise de Troie :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,

Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage.
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.

Dans ce tableau, les yeux d'Andromaque ne se détachent point de Pyrrhus; elle ne distingue que lui; tout le reste est confus et vague. C'est ainsi que tout doit être relatif et subordonné à l'intérêt qui domine dans le moment de la *narration*.

Comme elle n'est jamais plus tranquille, plus désintéressée, que dans la bouche du poëte, elle n'est jamais plus libre de se parer des fleurs de la poésie; aussi, dans ce calme des esprits, a-t-elle besoin de plus d'ornements que lorsqu'elle est passionnée. Or ses ornements les plus familiers sont les descriptions et les comparaisons. *Voyez ces mots à leurs articles.*

NARRATION ORATOIRE. Cicéron la définit l'exposition des faits, ou propres à la cause, ou étrangers, mais relatifs et adhérents à la cause même.

Trois qualités lui sont essentielles : la brièveté, la clarté et la vraisemblance.

La *narration* sera courte et précise, si elle ne remonte pas plus haut, et ne s'étend pas plus loin que la cause ne l'exige, et si, lorsqu'on n'aura besoin que d'exposer les faits en masse, elle en néglige les détails (car souvent c'est assez de dire qu'une chose s'est faite, sans exposer comment elle s'est faite); si elle ne se permet aucun écart; si elle fait entendre ce qu'elle ne dit pas; si elle omet non-seulement ce qui nuirait à la cause, mais ce qui n'y servirait point; si elle ne dit qu'une fois ce qu'il y a d'essentiel à dire, et si elle ne dit rien de plus.

Bien des gens se trompent, dit Cicéron, à une apparence de brièveté, et sont très-longs, en croyant être courts. Ils s'efforcent de dire beaucoup de choses en peu de mots; c'est peu de choses qu'il faut dire, et jamais plus qu'il n'est besoin d'en dire. Par exemple, celui-là croit être bref, qui dit : « J'ai approché de sa maison; j'ai appelé son esclave; je lui ai demandé à voir

son maître; il m'a répondu qu'il n'y était pas. » Tout cela est dit en peu de mots; mais les détails en sont inutiles. « J'ai été le voir, je ne l'ai pas trouvé, » dirait assez; le reste est superflu. Il faut donc éviter la superfluité des choses, comme la surabondance des mots.

La *narration* sera claire, ajoute l'orateur, si les faits y sont à leur place et dans leur ordre naturel; s'il n'y a rien de louche et rien de contourné, point de digression, rien d'oublié que l'on désire, rien au delà de ce qu'on veut savoir; car les mêmes conditions qu'exige la brièveté, la clarté les demande; et si une chose n'est pas bien entendue, souvent c'est moins par l'obscurité que par la longueur de la *narration*. Il ne faut pas non plus y négliger la clarté des mots en eux-mêmes, et la lucidité de l'expression en général; mais c'est une règle commune à tous les genres de discours.

Quant à la vraisemblance, elle consiste à présenter les choses comme on les voit dans la nature; à observer les convenances relatives au caractère, aux mœurs, à la qualité des personnes; à faire accorder le récit avec les circonstances du lieu, de l'heure où l'action s'est passée, et de l'espace de temps qu'il a fallu pour l'exécuter; à s'appuyer de la rumeur publique et de l'opinion même des auditeurs.

Il faut de plus observer, dit-il, de ne jamais interposer la *narration* dans un endroit où elle nuise ou ne serve pas à la cause; de ne l'employer qu'à propos, et pour en tirer avantage.

La *narration* nuit lorsqu'elle présente quelque tort grave, qu'on a soi-même, et qu'à force d'excuses et de raisonnements on est ensuite obligé d'adoucir. Si le cas arrive, il faut avoir l'adresse de disperser dans la plaidoirie les parties de l'action, et à chacune d'elles opposer sur-le-champ une raison qui l'affaiblisse, afin que le remède soit incontinent appliqué sur la plaie, et que la défense tempère l'impression d'un fait odieux.

La *narration* ne sert de rien lorsque par l'adversaire les faits viennent d'être exposés tels que nous voulons qu'ils le soient, ou que l'auditeur en est déjà instruit, et que nous n'avons aucun intérêt de leur donner une autre face.

Enfin la *narration* n'est pas telle que la cause la demande,

quand l'orateur expose clairement et avec des couleurs brillantes ce qui ne lui est pas favorable; et qu'il néglige et laisse dans l'ombre ce qui lui est avantageux. Le talent contraire à ce défaut est de dissimuler, autant qu'il est possible, tout ce qui nous accuse; de le passer légèrement si on ne peut le dissimuler; de n'appuyer et de ne s'étendre que sur les circonstances qui peuvent nous favoriser.

C'est avec ces principes simples que Cicéron a été, je ne dis pas le plus ingénieux, car c'est un don de la nature, mais le plus délié, le plus adroit des orateurs. Quant aux moyens et à la manière d'animer la *narration*, voyez PATHÉTIQUE.

NASALE. On appelle *voyelle nasale* celle dont le son retentit dans le nez; elle est formée par un son pur que la voix fait d'abord entendre, comme le son de l'*a*, de l'*e*, de l'*o*, etc., lequel, intercepté par l'organe de la parole, va expirer dans les narines, et devient le son harmonique de la voix qui l'a précédé. Ce sont fugitif, ce retentissement est exprimé dans l'écriture par les deux consonnes qui désignent les deux manières d'intercepter le son de la voix pour le rendre *nasal;* c'est-à-dire que, si le son doit être intercepté par la même application de la langue au palais qu'exige l'articulation de l'*n*, l'*n* est le signe de la *nasale;* et si le son est intercepté par l'union des deux lèvres, comme pour l'articulation de l'*m*, c'est par l'*m* qu'on le désigne. On voit des exemples de l'un et de l'autre dans les mots *carmen* et *musam:* on y voit aussi que le signe du son *nasal* est précédé par le signe de la voyelle pure qui le modifie; et ce signe distingue chacune des *nasales an*, *en*, *on*, *un*, etc. Dans notre langue, la *nasale in*, qui sans doute nous a paru trop grêle, a cédé sa place à la *nasale en;* et au lieu de *destin*, nous prononçons *desten*. Nous avons substitué de même, et pour la même raison, en prononçant le latin, la *nasale om* à la *nasale um* : ainsi, pour *dominum*, nous disons *dominom*.

Les *nasales* françaises diffèrent des *nasales* grecques et latines, que les Italiens ont prises, en ce que le son de celles-ci est coupé net par l'articulation de l'*n* ou de l'*m*, au lieu que nous

laissons retentir le son des nôtres jusqu'à ce qu'il expire, et l'articulation qui le termine est presque insensible à l'oreille. Ceux qui nous en font un reproche supposent que le son *nasal* est un vilain son, et en effet ce son est désagréable à l'oreille lorsqu'il n'a pas un timbre pur; sur quoi l'on peut faire une observation assez singulière : c'est qu'un homme à qui l'on reproche de parler ou de chanter du nez fait précisément tout le contraire, je veux dire qu'il a dans le nez quelque difficulté habituelle ou accidentelle qui s'oppose au passage du son *nasal*, et qui le rend pénible et dur.

Le son *nasal*, de sa nature, ressemble au retentissement du métal; et quand l'organe est bien disposé, ce timbre de la voix ne la rend que plus harmonieuse. Mais alors on confond ce retentissement pur de la voix avec la voix même : il ne fait qu'un son avec elle; au lieu que, s'il est pénible, obscur, et en un mot déplaisant à l'oreille, on aperçoit ce vice, qui n'est pas dans la voix, mais dans l'organe auxiliaire, et pour en désigner la cause on appelle cela *parler du nez, chanter du nez*. Mais autant le son de la *nasale* est déplaisant lorsqu'il est altéré par quelque vice de l'organe, autant il est agréable lorsqu'il est pur; et l'on verra dans l'*article* HARMONIE, qu'il contribue sensiblement à rendre une langue sonore, et que la nôtre lui doit, en partie, l'avantage d'être moins monotone, plus mâle et plus majestueuse que celle des Italiens.

A l'égard des consonnes *nasales m*, *n*, il me semble qu'on n'a pas assez distingué les deux sons qu'elles font entendre : l'un, qui précède l'articulation et qui retentit dans le nez; l'autre, qui accompagne l'articulation et qui est le son pur de la voyelle. Que la langue appliquée au palais, ou que les lèvres jointes ensemble interceptent le son, et qu'il s'échappe par le nez, vous entendez le son *nasal*, le bruit confus ou de l'*n* ou de l'*m*; et ce bruit diffère de celui qui précède l'articulation de l'*l*, en ce que celui-ci s'échappe par la bouche et ne passe point par le nez. Mais que la langue se détache du palais, ou que les lèvres se séparent, le même souffle qui passait par le nez sort par la bouche, et devient le son pur de la voyelle articulée. Ainsi le son *nasal* n'est pas le son produit par l'articulation, mais le son occasionné par

la position de la langue ou des lèvres pour articuler l'*m* ou l'*n* ; et M. l'abbé de Dangeau s'est trompé lorsqu'il a dit que l'*m* n'était qu'un *b* qui passait par le nez. Qu'on intercepte absolument le son du nez, et qu'on articule les deux syllables *ma* et *ba*, on entendra les deux consonnes très-distinctes l'une de l'autre. La cause en est que l'application des deux lèvres n'est pas la même : pour le *b*, la lèvre supérieure prend son appui au-dessous de l'inférieure ; et pour l'*m*, les deux lèvres, d'un mouvement égal, ne font que s'unir et se détacher. L'*m* et l'*n* à la fin d'un mot ne modifient point la voyelle précédente ; mais après avoir intercepté le son *nasal*, elles donnent une articulation faible, qui est celle de l'*e* muet. (*Examen-e, deum-e.*)

NOBLESSE. Il y a trois mille ans qu'Homère a défini mieux que personne la noblesse politique, son objet, ses titres, sa fin, lorsque dans l'*Iliade* (lib. XII) Sarpédon dit à Glaucus : « Ami, pourquoi sommes-nous révérés comme des dieux dans la Lycie ? pourquoi possédons-nous les plus fertiles terres, et recevons-nous les premiers honneurs dans les festins ? C'est pour braver les plus grands périls et pour occuper au champ de Mars les premières places ; c'est pour faire dire à nos soldats : De tels princes sont dignes de commander à la Lycie. »

C'est d'après cette idée d'élévation dans les sentiments, et d'après les habitudes qu'elle suppose, que s'est formée l'idée de *noblesse* dans le langage. Des âmes sans cesse nourries de gloire et de vertu doivent naturellement avoir une façon de s'exprimer analogue à l'élévation de leurs pensées. Les objets vils et populaires ne leur sont pas assez familiers pour que les termes qui les représentent soient de la langue qu'ils ont apprise. Ou ces objets ne leur viennent pas dans l'esprit, ou si quelque circonstance leur en présente l'idée, et les oblige à l'exprimer, le mot propre qui les désigne est censé leur être inconnu, et c'est par un mot de leur langue habituelle qu'ils y suppléent. Voilà le caractère primitif du langage et du style *noble*. On sent bien qu'il a dû varier dans ses degrés et dans ses nuances, selon les temps, les lieux, les mœurs et les usages ; qu'il a dû même recevoir et

rejeter tour à tour les mêmes idées et leurs signes propres, selon que la même chose a été avilie ou *ennoblie* par l'opinion : mais c'est toujours le même rapport de convenance des mœurs avec le langage qui a décidé de la *noblesse* ou de la bassesse de l'expression.

Quelle est donc la marque infaillible pour savoir si, dans les anciens, un tour, une image, une comparaison, un mot, est *noble* ou ne l'est pas?

Il n'y a guère d'autre règle de critique à leur égard que leur exemple et leur témoignage.

Il en est à peu près des étrangers comme des anciens : c'est aux Anglais, dit-on, qu'il faut demander ce qui est trivial et bas et ce qui est *noble* dans leur langue : l'opinion et les mœurs en décident; et c'est surtout en fait de langage qu'on peut dire,

> Quand tout le monde a tort, tout le monde a raison.

Il n'en est pas moins vrai qu'il y a dans la nature une infinité d'objets d'un caractère si marqué, ou de grandeur ou de bassesse, que l'expression propre en est essentiellement *noble* ou basse chez toutes les nations cultivées, et qui ne peuvent être avilis ou relevés que par une sorte d'alliance que l'expression métaphorique fait contracter à l'idée, ou par l'espèce de diversion que le mot vague ou détourné fait à l'imagination.

A notre égard et dans notre langue, le seul moyen de se former une idée juste du langage *noble*, c'est, quant au familier, de fréquenter le monde cultivé et poli, et quant au style plus élevé, de se nourrir de la lecture des écrivains qui ont excellé dans l'éloquence et dans la haute poésie.

Du temps de Montaigne et d'Amyot, les Français n'avaient pas encore l'idée du style *noble*. Comparez ces vers de Racine:

> Mais quelque noble orgueil qu'inspire un sang si beau,
> Le crime d'une mère est un pesant fardeau.

avec ceux-ci d'Amyot :

> Qui sent son père ou sa mère coupable
> De quelque tort ou faute reprochable,

Cela de cœur bas et lâche le rend,
Combien qu'il l'eût de sa nature grand.

et ces vers d'un vieux poëte appelé *la Grange* :

. . . . Ceux vraiment sont heureux
Qui n'ont pas le moyen d'être fort malheureux,
Et dont la qualité, pour être humble et commune,
Ne peut pas illustrer la rigueur de fortune.

avec ceux que Racine a mis dans la bouche d'Agamemnon,

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug suprême où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché !

Ce n'a été que depuis Malherbe, Balzac, et Corneille, que la différence du style noble et du familier populaire s'est fait sentir; mais de leur temps même le style *noble* était trop guindé et ne se rapprochait pas assez du familier décent qui lui donne du naturel. Corneille sentait bien la nécessité d'être simple dans les choses simples; mais alors il descendait trop bas, comme il s'élevait quelquefois trop haut quand il voulait être sublime. Racine a mieux connu les limites du style héroïque et du familier *noble;* et par la facilité des passages qu'il a su se ménager de l'un à l'autre, par le mélange harmonieux qu'il a fait de ces deux nuances, il a fixé pour jamais l'idée de l'élégance et de la *noblesse* du style. *Voyez* FAMILIER.

C'est le plus grand service que le goût ait jamais pu rendre au génie; car tant qu'une langue est vivante, et que l'idée de décence et de *noblesse* dans l'expression est variable d'un siècle à l'autre, il n'y a plus de beauté durable; tout périt successivement. Voyez, dans l'espace d'un demi-siècle, combien le style de la tragédie avait changé; et comparez aux vers de l'*Andromaque* de Racine ces vers de l'*Andromaque* de Jean Heudon, en 1598 :

O trois et quatre fois plus que très-fortunée
Celle qui au pays sa misère a bornée,
Sur la tombe ennemie ayant souffert la mort,
Et qui n'a comme nous été lottie au sort,

Pour entrer peu après, captive, dans la couche
D'un superbe vainqueur et seigneur trop farouche.
Et lequel pour une autre, étant saoulé de nous,
Serve, nous a baillée à un esclave époux !

Que manque-t-il à cela pour être touchant? une expression élégante et *noble*. C'est encore pis si l'on compare à l'*Hermione* de Racine la *Didiame* de Heudon. Celle-ci, en apprenant la mort de Pyrrhus, s'écrie :

Ah ! je sens que c'est fait, je suis morte, autant vaut;
Hélas ! je n'en puis plus, le pauvre cœur me faut.

Dans ce temps-là, voici comment on annonçait à une reine la mort tragique de son fils :

Votre fils s'est jeté du haut d'une fenêtre,
La tête contre bas. Envoyez-le querir.
Hélas ! madame, il est en danger de mourir.

Aujourd'hui l'on rirait aux éclats si sur la scène on entendait pareille chose; et ce qui serait si ridicule pour nous était touchant pour nos aïeux : tant il est vrai que dans une langue vivante rien n'est assuré de plaire et de réussir d'un siècle à l'autre, qu'autant que les idées de bienséance et de *noblesse* ont été fixées par des écrits dignes d'en être les modèles. Aujourd'hui même, pour être naturel avec *noblesse*, il faut un goût délicat et sûr.

Il aura donc pour moi combattu par pitié !

dit Aménaïde en parlant de Tancrède; cela est *noble*.

Il ne s'est donc pour moi battu que par pitié !

eût été du style comique.

Nombre. En poésie et en éloquence, on appelle ainsi le mouvement qui résulte d'une succession de syllabes réunies dans un petit espace de temps distinct et limité. *Quidquid est quod sub aurium mensuram aliquam cadit* numerus *vocatur*. (Orat.) Ce petit espace est divisé à l'oreille en parties aliquotes ou unités de temps; et selon que chaque syllabe occupe une ou deux

de ces parties de leur temps commun, elle est brève ou longue. L'espace de temps qu'elles occupent ensemble est ce qu'on appelle *mesure;* l'articulation de la mesure est ce qu'on appelle *cadence;* l'égalité ou l'inégalité des syllabes réunies, et, si elles sont inégales, leurs diverses combinaisons font la diversité des *nombres. Distinctio et æqualium, et sæpe variorum intervallorum percussio,* numerum *efficit.* (De Orat.) Un espace de temps divisé en quatre parties aliquotes peut être occupé par deux, par trois, ou par quatre syllabes, c'est-à-dire par deux longues, par une longue et deux brèves combinées de trois façons, et par quatre brèves de suite. Ainsi, dans la même mesure, il y a cinq *nombres* à former.

Dans les vers le *nombre* et le pied sont synonymes. Mais le pied métrique n'avait guère que quatre temps, et le *nombre* oratoire en avait davantage. Le *pæon,* par exemple, était composé d'une longue et de trois brèves, et *vice versa;* et le *crétique,* d'une brève entre deux longues. Ainsi la mesure de l'un et de l'autre était de cinq temps. Mais les *nombres* oratoires décomposés se réduisaient aux pieds métriques, qu'on divisait en trois espèces: savoir, celle où le pied était formé de deux parties égales, comme le spondée et le dactyle; celle où l'une des deux parties n'était que la moitié de l'autre, comme l'iambe et le chorée; et celle où d'un côté il y avait d'excédant une moitié de la moitié du tout, comme dans le pæon. *Nullus est* numerus *extra poeticos pedes..... pes qui adhibetur ad* numeros *partitur in tria... æqualis, dactylus; duplex, iambus, sesqui, pæon.* (Orat.)

Les pieds ou *nombres* du vers étaient prescrits. Comment se fait-il donc que deux vers latins de la même mesure, les uns soient si *nombreux,* et que les autres le soient si peu? Par exemple, dans ces vers d'Horace :

Qui fit, Mæcenas, ut nemo, quam sibi sortem
Seu ratio dederit, seu fors objecerit, illa
Contentus vivat, laudet diversa sequentes?

pourquoi le *nombre* n'est-il pas aussi sensible à l'oreille qu'il l'est dans ces vers de Virgile?

At trepida, et cœptis immanibus effera Dido,

Sanguineam volvens aciem, maculisque tremantes
Interfusa genas, et pallida morte futura.

Est-ce la différente contexture des *nombres* et leur mélange qui en est la cause? Cela sans doute y contribue; mais de deux vers spondaïques d'un bout à l'autre, l'un a du *nombre* et l'autre n'en a pas. Que l'oreille compare ce vers de Virgile,

Belli ferratos rupit Saturnia postes,

avec ce vers d'Horace,

Qui fit, Mœcenas, ut nemo, quam sibi sortem...

la force du rhythme dans l'un et sa nullité dans l'autre ne sont-elles pas très sensibles?

Prenons de même deux vers dactyliques; celui-ci d'Horace,

Militia est potior : quid enim? concurritur, horæ...

et ceux-ci de Virgile,

Inde ubi clara dedit sonitum tuba, finibus omnes,
Haud mora, prosiluere suis. Ferit æthera clamor :

ne sent-on pas la même différence?

Enfin, prenons deux vers du même poëte, et du même rhythme, l'un à côté de l'autre,

Ille gravem duro terram qui vertit aratro...
Perfidus hic caupo, miles, nautæque per omnes.

Le premier n'est-il pas bien plus *nombreux* que le second? Deux vers, avec les mêmes pieds, peuvent donc n'avoir pas le même *nombre;* et voici pourquoi :

1° C'est qu'il y a dans les langues une prosodie naturelle et une prosodie de convention; et que l'une est beaucoup plus sensible à l'oreille que l'autre. La prosodie naturelle est donnée par la qualité des sons, par le mécanisme de la parole, quelquefois par l'analogie du mot avec l'idée, le sentiment, et surtout l'image. La prosodie artificielle et de fantaisie n'est analogue ni au physique ni au moral de l'expression : ce n'est point la nature,

c'est le pur caprice de l'usage qui l'a prescrite. Mon oreille et mon âme sont également indécises sur le mouvement de ces mots, *contra mercator :* elles ne le sont pas de même sur le mouvement de ceux-ci : *Navim jactantibus austris*, et encore moins sur l'analogie des sons avec l'image dans ce vers de Virgile,

Tam multa in tectis crepitans salit horrida grando.

2° C'est que les *nombres* étant bien placés, ils se fortifient par leur contraste, par leur enchaînement, par leur impulsion commune. *Seu ratio dederit, seu fors objecerit*, sont deux incidentes inanimées dans les sons comme dans la pensée ; c'est de la froide prose comme de la froide raison. Mais ces membres de phrase, *sanguineam volvens aciem, maculisque tremantes interfusa genas, et pallida morte futura*, font, pour l'oreille comme pour l'âme, une accumulation de force qui l'ébranle profondément.

3° C'est que le *nombre* n'est jamais si sensible que lorsque sa cadence prosodique se trouve coïncidente avec le repos ou la suspension du sens ; et en cela le rhythme de la prose et celui de nos vers a un avantage marqué sur le rhythme des vers anciens, où la ponctuation n'était presque jamais consultée. (*Voyez* CÉSURE.) Cependant il arrivait que, par sentiment, les poëtes observaient cette correspondance ; et alors le *nombre* du vers devenait un *nombre* oratoire, c'est-à-dire, marqué par les repos naturels de la voix. On peut le voir dans ces vers de Virgile :

Olli inter sese magna vi bracchia tollunt
In numerum . . . . . .
Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit ;
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus alto
Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque reperta.

Qu'on oublie la parité et la continuité des *nombres*, et que l'on prononce ces vers selon leur ponctuation, comme une prose libre, elle n'aura que le défaut d'être trop nombreuse et trop belle ; et ce secret de donner à ses vers, indépendamment de leur contexture métrique, le mouvement le plus analogue à l'impul-

sion du sentiment, au caractère de la pensée ou de l'image, et en même temps le mieux marqué par les suspensions et les repos du sens ; ce secret, dis-je, que Virgile a eu parmi les poëtes latins, comme Cicéron parmi les prosateurs, est ce qui donne, si singulièrement, si éminemment, à ses vers, un charme auquel l'oreille de toutes les nations est sensible, malgré l'extrême altération qu'éprouve, dans la bouche d'un Anglais, d'un Français, d'un Allemand, le *nombre* métrique des vers latins.

Concluons de là que ce n'est point en scandant les vers, mais en les prononçant, qu'on sent la puissance du *nombre*. Les petits élans et les petites pauses qui, dans la scansion, divisent les mesures, font une cadence factice. La seule cadence donnée par la nature est celle qui est marquée par les repos du sens, et les intervalles de ces repos, quel que soit le rhythme du vers, seront toujours la mesure du *nombre*. Ainsi, pour en sentir l'effet, ce n'est ni un, ni deux, ni trois pieds seulement qu'il faut entendre, c'est la phrase; et bien souvent d'un vers à l'autre on sent le *nombre* qui se presse, s'accélère, et s'accroît jusqu'à son repos. *Maculisque trementes — interfusa genas, et pallida morte futura.*

Cette théorie du *nombre* que je viens d'appliquer aux vers est encore plus convenable à la prose. Mais une prose libre est-elle susceptible de *nombre*? et peut-il y avoir quelque règle dans l'art de l'y introduire et de l'y placer à propos?

Les Grecs furent longtemps à s'en apercevoir : mais dès que les rhéteurs en eurent fait l'essai ; et qu'Isocrate, en modérant l'usage du *nombre* oratoire, en eut fait sentir la puissance, les orateurs, Eschine, Démosthène, les philosophes, Platon et Théophraste, les historiens, Thucydide et Xénophon, se saisirent avidement de ce moyen de captiver l'oreille de celui des peuples du monde qui fut le plus soumis à l'empire des sens.

Chez les Romains la poésie fut tardive, et plus tardive que l'éloquence, à s'emparer du pouvoir du *nombre*. Les vers *sénaires* de Pacuvius, de Plaute et de Térence n'avaient pas même l'harmonie d'une prose variée et *nombreuse*. *Comicorum senarii, propter similitudinem sermonis, sic sæpe sunt abjecti, ut nonnunquam vix in his* numerus *et versus intelligi possit.* (Cic.

Orat.) Et lorsque Lucrèce, le premier des poëtes latins qui ait donné au vers hexamètre de la magnificence et du *nombre*, publia son poëme, il y avait longtemps que Crassus et Marc-Antoine avaient appris du rhéteur Carnéade le secret de communiquer le pouvoir du *nombre* à l'éloquence. Cicéron, âgé alors de trente-cinq ans, possédait ce grand art, et l'avait déjà pratiqué. Après y avoir excellé lui-même, il en donna des leçons profondes dans ses livres *de l'Orateur*. J'en vais extraire quelques détails.

Il ne veut pas que le *nombre* de la prose soit celui des vers (car il parle des vers métriques, dont tous les pieds étaient prescrits); et une prose ainsi cadencée eût paru trop artificielle. Mais comme la prose même a de sa nature, et sa lenteur, et sa vitesse, et ses mouvements, et ses repos, il demande que, sans l'assujettir, on en règle la marche, soit pour la soutenir, soit pour l'accélérer, soit pour donner au cercle qu'elle doit parcourir l'étendue qui lui convient. *Oratio quoniam tum stabilis est, tum volubilis, necesse est ejusmodi naturam* numeris *contineri. Nam circuitus ille..... incitatior* numero *ipso fertur et labitur, quoad perveniat ad finem et insistat. Perspicuum est igitur* numeris *adstrictam orationem esse debere, carere versibus.* (Orat.)

Quant à l'espèce de *nombre* que reçoit la prose, il décide, contre le sentiment des rhéteurs et d'Aristote même, qu'elle les admet tous. *Ego autem sentio omnes in oratione esse quasi permixtos confusosque pedes.* L'iambe, *deos*, dans la langue latine, était le plus commun. *Magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio.* Le chorée, *musa*, est vicieux dans la désinence des phrases, parce qu'il tombe sur la brève; et Cicéron préfère le spondée, *campos : Habet stabilem quemdam et non expertem dignitatis gradum.* Il le recommande surtout dans les *incises* ou petites phrases coupées : *paucitatem enim pedum gravitatis suæ tarditate compensat.* Or il est important de donner aux incises, lorsque la pensée en est remarquable, un *nombre* sensible et frappant : *Nihil tam debet esse* numerosum, *quam hoc quod minime apparet et valet plurimum.*

Mais si le *chorée* simple est trop léger pour les conclusions de

phrases, il y devient plus grave lorsqu'il est redoublé; et Cicéron, en parlant de ce *nombre*, cite un exemple de ses effets dans une harangue de l'orateur Carbon. *O Marce Druse!* (*patrem appello*) *tu dicere solebas sacram esse rempublicam; quicumque eam violavissent ab omnibus esse ei pœnas persolutas. Patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit.* Ce dichorée *comprobavit*, ajoute Cicéron, fit un effet prodigieux.: et changez l'ordre des paroles; dites, *comprobavit filii temeritas*, ce n'est plus rien : *jam nihil est.*

Ce mot *temeritas* est pourtant le pæon, qu'Aristote préfère à tous les autres *nombres* pour terminer la période. Mais Cicéron n'est pas de son avis, et il pense que le crétique *languidos* est au moins aussi favorable. Cependant il admet les deux pæons comme très-oratoires : la longue et les trois brèves pour le début de la période, *desinite*, *comprimite*; et les trois brèves suivies de la longue pour les repos, *domuerant*, *sonipedes*. Les pæons même lui semblent d'autant plus convenables à l'éloquence, qu'on les rencontre rarement dans les vers. *Pæon minime est aptus ad versum, quo libentius eum recipit oratio.* Tels sont les éléments du *nombre*.

Mais dans les vers il faut que le *nombre* soit sensible et soutenu d'un bout à l'autre. *Nam versus æque prima et media et extrema pars attenditur; qui debilitatur, in quacumque sit parte, titubatum.* (De Orat.) Au lieu que dans la prose, non-seulement le *nombre* n'a pas besoin d'être continu, mais il ne doit pas l'être. C'est dans les points éminents du discours, dans les incises remarquables (*quæ incisim aut membratim efferuntur, ea vel aptissime cadere debent*), aux articulations des membres, aux deux extrémités de la période, qu'il doit être placé; mais plus sensiblement encore dans les phrases correspondantes et symétriquement opposées, dans les antithèses, dans les corrélations, dans ce qu'on appelait *similiter cadens*, ou *similiter desinens.*

Nec numerosa *esse ut poemata, nec extra* numerum, *ut sermo vulgi, esse debet oratio. Alterum nimis est vinctum, ut de industria factum appareat; alterum nimis dissolutum, ut per-*

vagatum et vulgare videatur. Sit igitur permixta et temperata numeris, *nec dissoluta, nec tota* numerosa, *pœone maxime, sed reliquis* numeris *etiam temperata... Multum interest utrum* numerosa *sit, an plane e* numeris *constet oratio. Alterum si fit, intolerabile vitium est; alterum si non fit, dissipata, et inculta et fluens est oratio.*

Il y avait alors, comme aujourd'hui, des gens qui ne croyaient point au *nombre* de la période, et c'est de ceux-là que Cicéron disait, *nescio quas habeant aures.* *Voyez* PÉRIODE.

Il reconnaissait cependant que le style périodique et *nombreux* avait une place plus libre et plus marquée dans les discours uniquement destinés à instruire et à plaire, dans les morceaux de décoration, comme dans les éloges, dans les narrations, dans les descriptions oratoires, où l'âme n'étant attachée par aucun intérêt pressant, on ne pouvait captiver l'attention que par le plaisir de l'oreille. Enfin le *nombre* était comme l'âme de ce que nous appelons harangues : *Nam quum is est auditor, qui non vereatur ne compositæ orationis insidiis sua fides attentetur, gratiam quoque habet oratori voluptati aurium servienti.* Aussi la plus harmonieuse des oraisons de Cicéron, c'est la harangue pour Marcellus.

Mais dans l'éloquence du barreau, cette recherche curieuse et continuelle du *nombre* serait nuisible à l'éloquence. Il ne doit ni en être exclus, ni trop y dominer, surtout dans les endroits pathétiques. *Si enim semper utare, quum satietatem affert, tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur. Detrahit præterea actionis dolorem, aufert humanum sensum actoris, tollit funditus veritatem et fidem.* Cependant Cicéron avoue qu'il l'a recherché très-souvent avec le plus grand soin, et singulièrement dans ses péroraisons; mais lorsqu'il s'était déjà rendu le maître de son auditoire, et que les esprits, obsédés et captivés, n'étaient plus assez en état de prendre garde au prestige du *nombre. Id nos fortasse non perficimus, conati quidem sæpissime sumus : quod plurimis locis perorationes nostræ voluisse nos atque animo contendisse declarant. Id autem tum valet quum is qui audit ab oratore jam obsessus est ac*

tenetur. Non enim id agit ut insidietur et observet; sed jam favet, processumque vult, dicentisque vim admirans, non inquirit quod reprehendat.

Les mêmes *nombres* qui étaient prescrits dans les vers grecs et latins, et qui se faisaient distinctement apercevoir dans leur prose oratoire, se retrouvent dans nos vers et dans notre prose. Et qui ne reconnaît pas la mesure de deux vers français dans ces deux vers d'Horace?

Quem tu, Melpomene, semel
Nascentem placido lumine videris?

Qui ne reconnaît pas la mesure des vers latins dans ces vers de Racine?

Aux feux inanimés dont se parent les cieux
Il rend de profanes hommages.

Cependant, il faut l'avouer, les mêmes *nombres* sont moins marqués dans notre prosodie que dans la prosodie ancienne; et si quelque chose peut les décider à notre oreille, ce sera la musique.

Mais un mal irremédiable, et un désavantage auquel notre langue est condamnée à l'égard du *nombre*, c'est la barbarie de nos conjugaisons, toutes formées en dépit de l'oreille.

On envie aux anciens leurs inversions; et ce regret est juste, mais bien moins fondé qu'on ne pense. L'un des grands avantages de l'inversion pour les anciens, était de terminer les phrases par le verbe. Mais presque tous les temps des verbes donnaient de belles désinences, toutes les inflexions en étaient *nombreuses;* et c'est la source la plus féconde de l'harmonie de Cicéron.

Dans notre langue, au contraire, ou les terminaisons du verbe sont si désagréables qu'elles ne peuvent pas même être souffertes dans une prose élégante, *qu'ils commandassent, que nous confondissions, qu'ils entreprissent, que je délibérasse, que vous délibérassiez*, etc.; ou elles se réduisent à la monotonie d'un participe indéclinable avec le verbe auxiliaire, ou elles sont dénuées d'accents et réduites à la mesure du *chorée*.

comme dans j'*aime*; du *spondée*, comme dans j'*aimais*; ou de l'*iambe*, comme dans j'*attends*. Si quelques temps conservent encore une faible empreinte de l'ancien *nombre*, comme j'*attendrai*, je *succombe*, je *tenterais*, cela est rare; et quoique l'invariable désinence des noms, dans notre langue, soit une des causes de notre indigence, il n'en est pas moins vrai que le verbe est, à l'égard du *nombre*, ce que nous avons de plus ingrat. Il faut une adresse continuelle pour le faire passer dans la foule des mots, et comme à l'insu de l'oreille, quand nous voulons écrire en style harmonieux.

Je suppose donc que nous eussions, comme les Latins, la liberté de l'inversion, nous ferions encore de nos verbes ce que nous en avons fait en suivant l'ordre naturel des idées : nous les glisserions à la dérobée; et nous emploierions à former la partie ostensible et dominante du discours, les noms, les épithètes, les adverbes, qui dans notre langue sont comme imbus encore du *nombre* des langues éloquentes dont ils sont dérivés.

Quelques exemples feront mieux sentir cette vérité affligeante. Prenons d'abord la description de la grotte de Calypso : « Elle était tapissée d'une jeune vigne qui étendait également ses branches souples de tous côtés. Les doux zéphirs conservaient en ce lieu, malgré les ardeurs du soleil, une délicieuse fraîcheur. Des fontaines, coulant avec un doux murmure sur des prés semés d'amaranthes et de violettes, formaient en divers lieux des bains aussi purs et aussi clairs que le cristal. Mille fleurs naissantes émaillaient les tapis verts dont la grotte était environnée, etc. »

On voit que dans ces phrases non-seulement ce n'est pas le verbe qui fait le *nombre*, mais qu'il ne l'eût pas fait quand même notre usage eût permis de le transposer; et la même chose est évidente dans l'éloquence de Massillon et de Bossuet, comme dans la poésie de Fénelon.

Au contraire, jetons les yeux sur les endroits les plus *nombreux* de l'ancienne éloquence, et nous reconnaîtrons que le verbe est le plus souvent la pause et l'appui de la voix, soit dans les suspensions, soit dans les désinences.

Ego te, si quid graviter acciderit, *ego te, inquam, Flacce*,

prodidero : *mea dextera illa, mea fides, meæ promissa, quum te, si rempublicam* conservaremus, *omnium bonorum præsidio, quoad* viveres, *non modo munitum, sed etiam ornatum fore* pollicebar.

Huic, huic misero puero, vestro ac liberorum vestrorum supplici, judices, hoc judicio, vivendi præcepta dabitis... *Qui etiam me* intuetur, *me vultu* appelat, *meam quodammodo flens fidem* implorat ; *ac repetit eam quam ego patri suo quondam, pro salute patriæ*, spoponderim *dignitatem*. Miseremini *familiæ*, *Judices*, miseremini *fortissimi patris*, miseremini *filii* : *nomen clarissimum et fortissimum vel generis, vel vetustatis, vel hominis causa, reipublicæ* reservate. (Pro Flacco.)

On voit par ces exemples avec quel art Cicéron plaçait le verbe, selon qu'il avait plus ou moins de rapidité ou de lenteur, spoponderim *dignitatem ; reipublicæ* reservate. Et ce *miseremini* déchirant, qui le rendra jamais dans notre langue? Telle était la magie de cette prose inimitable ; et si l'on ne veut pas m'en croire, qu'on écoute Cicéron lui-même, parlant de l'art qu'il y employait. Si, dans cette phrase, dit-il, *Neque me divitiæ movent, quibus omnes africanos et cæcilios multi venalitii mercatoresque superarunt*, j'avais mis, par exemple, *multi superarunt mercatores venalitiique*, tout était perdu, *perierit tota res*. Il n'aurait pourtant fait que déplacer le verbe. De même, ajoute-t-il, dans celle-ci, *Neque vestis, aut cælatum aurum et argentum me movet, quo nostros veteres Marcellos Maximosque multi eunuchi e Syria Ægyptoque vicerunt ; si* j'avais dit *vicerunt eunuchi e Syria Ægyptoque*, voyez combien un léger déplacement des mots aurait réduit à rien et l'expression et la pensée, quoiqu'il n'y eût pas un seul mot de changé. *Videsne ut, ordine verborum paulum commutato, iisdem verbis, stante sententia, ad nihilum omnia recidant, quum sint ex aptis dissoluta?* Au contraire, il cite un endroit d'une harangue de Gracchus où l'orateur a négligé le *nombre* : *Abesse non potest, quin ejusdem hominis sit probos improbare, qui improbos probet.* Combien la phrase n'eût-elle pas été mieux construite, observe-t-il, si Gracchus avait dit : *Quin ejusdem hominis sit qui improbos probet, probos improbare?*

On a reproché à Cicéron l'usage trop fréquent de l'*esse videatur*. Mais on vient de voir que sans *videatur*, il savait clore ses périodes; et que non-seulement il variait les mots, mais qu'il variait aussi avec le plus grand soin le *nombre* de ses désinences.

Je terminerai cet article par les préceptes généraux qu'il nous donne à l'égard du *nombre*, dans le livre *de Oratore*, en faisant parler l'orateur Crassus; et de ces préceptes chacun s'appliquera ce qu'en peut comporter sa langue.

Efficiendum est illud modo vobis, ne fluat oratio, ne vagetur, ne insistat interius, ne excurrat longius. Neque semper utendum est perpetuitate... sed sæpe carpenda membris minutioribus oratio est; quæ tamen ipsa membra sunt numeris *vincienda.*

Neque vos pæon aut heroüs ille conturbet. Ipsi occurrent orationi: ipsi, inquam, se offerent, et respondebunt non vocati. Consuetudo modo illa sit scribendi atque dicendi, ut sententiæ verbis finiantur eorumque verborum junctio nascatur a proceris numeris *ae liberis, maxime heroo, et pæone priore aut cretico; sed varie, distincteque considat. Notatur enim maxime similitudo in conquiescendo: et si primi, et postremi illi pedes sunt hac ratione servati, medii possunt latere; modo ne circuitus ipse verborum sit aut brevior quam aures exspectent, aut longior quam vires atque anima patiatur.*

Clausulas autem diligentius etiam servandas esse arbitror quam superiora: quod in his maxime perfectio atque absolutio judicatur. Nam versus æque prima et media et extrema pars attenditur; qui debilitatur, in quacumque sit parte, titubatum. In oratione autem, prima pauci cernunt, postrema, plerique: quæ, quoniam apparent et intelliguntur, varienda sunt, ne aut animorum judiciis repudientur aut aurium satietate. (De Orat. l. III.)

Telle fut la théorie de celui des hommes qui, dans sa langue, a donné le plus d'harmonie à la prose.

Le plus souvent je me dispense, ou plutôt je m'abstiens de le traduire, pour trois raisons: 1° parce que, même en fait de

goût, ce qui a force de loi doit être cité à la lettre ; 2° parce que j'ai de la répugnance à priver le lecteur des charmes d'une langue qui m'enchante moi-même ; 3° parce que je ne suppose pas que ceux à qui l'étude de l'éloquence peut être nécessaire ignorent la langue de Cicéron. Les traductions n'ont déjà fait que trop de lecteurs paresseux.

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE.

E.

École. . . . . Pag. 1
Églogue. 7
Élégance. 16
Élégiaque. 20
Élégie. 22
Éloquence 32
Éloquence poétique. 49
Emblème 58
Énigme et logogriphe. 61
Enthousiasme. 68
Entr'acte. 74
Épigramme. 77
Épitaphe. 85
Épithète. 86
Épître. 92
Épître dédicatoire. 99
Épopée. 100
Esquisse. 121
Exorde. 125
Exposition. 134
Extrait. 139

F.

Fable. 147
Familier. 162
Farce. 167
Fiction. 175
Figure. 185
Finesse. 188

G.

Génie. 196
Gracieux. 199
Grave. 200

H.

Harangue historique. . . . Pag. 201
Harmonie du style. 206
Hiatus. 223
Histoire. 227
Hymne. 253

I.

Idylle. 253
Illusion. 256
Image. 263
Imagination. 279
Imitation. 284
Insinuation. 290
Intérêt. 292
Intrigue. 298
Invention poétique. 306
Ironie. 320

J.

Jargon. 323
Judiciaire. 326

L.

Licence 334
Littérature. 338
Lyrique. 336

M.

Marotique. 347
Mémoires. 348
Merveilleux. 359
Mœurs. 366
Moralité. 388
Moralités. 391

M.

Mouvement du style. . . . Pag. 398
Muet, ette. 401

N.

Narration. 408
Narration oratoire. . . . . Pag. 420
Nasale. 422
Noblesse. 424
Nombre. 427

FIN DE LA TABLE DU TOME DEUXIÈME.

00100253

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 15 March, 2016